Vol. 2, N. 4
Magazine transculturel
Bimestriel, Montréal
Juin/Juillet 1985

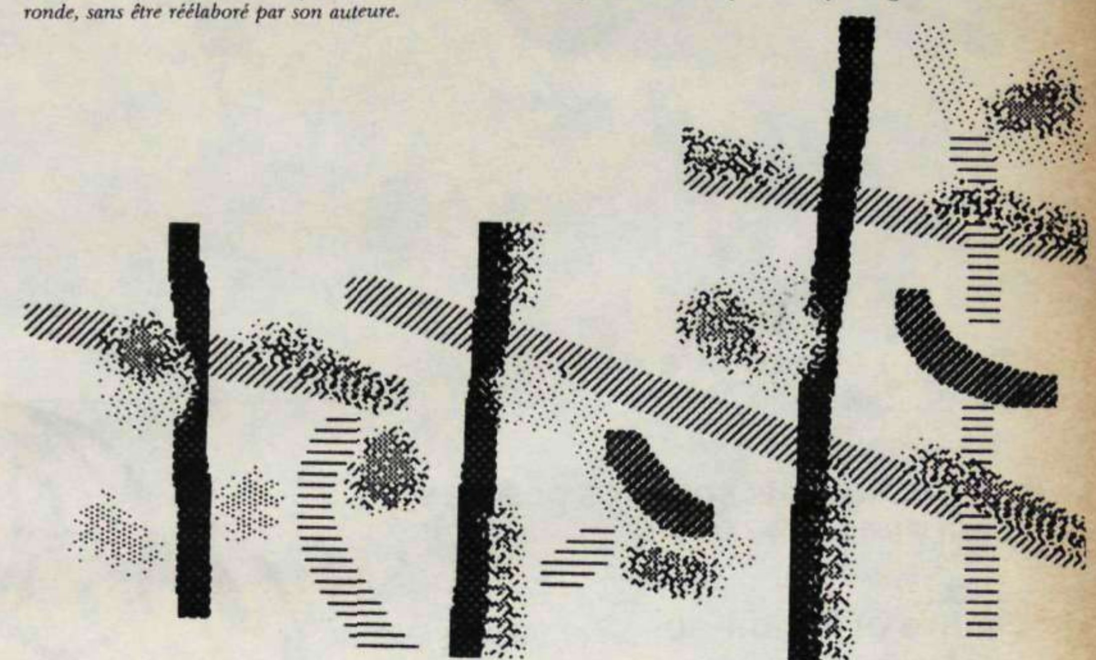


$2.00

Vice Versa
Date de parution: Juin 1985
Magazine transculturel publié par Les éditions Vice Versa enr., C.P. 821, Succ. N.-D.-G., Montréal, H4A 3S2
Directeur: Lamberto Tassinari
Comité exécutif: Fulvio Caccia, Bruno Ramirez, Lamberto Tassinari
Collectif de rédaction: Pierre Bertrand, François Brousseau, Fulvio Caccia, Gianni Caccia, Anna Gural-Migdal, Wladimir Krysinski, Mauro Peressini, Bruno Ramirez, Lamberto Tassinari.
Correspondants: Jean-Victor Nkolo (Londres); Rocco Paternostro (Rome) Antonino Mazza (Toronto)
Collaborateurs: Claude Beausoleil, Elettra Bedon, Guila Chétrit, Jeanne Goldin, Muriel Kearney, Ivan Maffezzini, Massimiliano Mancini, Pierre Monette, Jean Morisset, Maria Redi, Robert Richard, Simone Suchet, Patrick Straram, Vittorio
Graphisme: Gianni Caccia
Photocomposition: Les Ateliers Chiora Inc.
Correctrice: Françoise Pontbriand
Impression: Payette & Simms
Distribution: DAQ, tél. 645-8754
Publicité: Michel Cayla, 653-1391
Rédaction: 935-5772
Dépôt légal
Bibliothèques nationales du Québec et du Canada.
Deuxième trimestre 1985
ISSN 0821-6827
Courrier de deuxième classe
Enregistrement n. 6385
Envoyer les avis de changement d'adresse à: Vice Versa, C.P. 821, Succ. N.-D.-G., Montréal H4A 3S2
La rédaction est responsable du choix des textes qui paraissent dans le magazine, mais les opinions exprimées n'engagent que leurs auteurs.
Vice Versa bénéficie de subventions du Ministère des Communautés Culturelles et de l'immigration et du Conseil des Arts du Canada.

Note sulla «differenza»

*OMISSION: En présentant dans le précédent numéro de Vice Versa les actes du Colloque **Écrire la différence**, nous avons omis de préciser le lieu où le Colloque s'est déroulé et le nom de la personne qui l'a organisé. Il s'agissait de l'Université Concordia et de Mme Sherry Simon du Département d'Études françaises. À Sherry nos excuses.*
Toujours dans le cahier Colloque, le texte signé par Mme Régine Robin a été publié tel qu'enregistré durant la table ronde, sans être réélaboré par son auteure.



Non a caso il colloquio «écrire la différence» è stato organizzato dalla rivista «Vice Versa», che si definisce transculturale; alcuni dei suoi fondatori sono québecois di «seconda generazione». Dico non a caso perché sembra che questa «differenza» intesa come il sentirsi «duel» (concetto bene espresso da Antonio D'Alfonso nel numero 3 vol. 2 della rivista stessa) sia particolarmente sentito da quegli intellettuali arrivati qui bambini, o giovanissimi, e per i quali la lingua del paese d'origine (non parlata del resto neanche in famiglia, dove i genitori si esprimono il più delle volte in dialetto) diviene — come per Fulvio Caccia che lo confessa — «la langue édénique d'avant le départ».

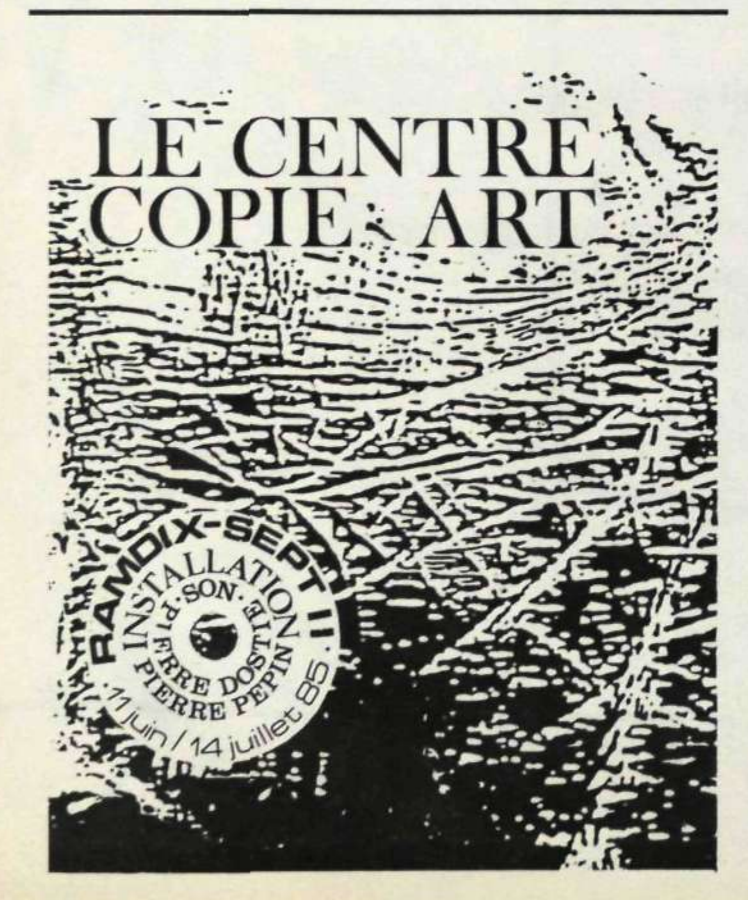
Si nota in tutta una generazione di scrittori — sia che si esprimano in francese che in inglese — una specie di «elaborazione del fatto migratorio» (riprendendo il concetto di «elaborazione del lutto») come se parlandone, nei modi più diversi, si volesse arrivare a far scomparire (ingoiata, assimilata) questa «differenza» che sembra insieme essere considerata segno di privilegio e colpa originaria. Questa «differenza» che invece uno scrittore in quanto tale, e specialmente un pœta, sa esistere: è un dato della realtà.

Certo, uno scrittore di lingua italiana, per esempio, che voglia scrivere e pubblicare nel paese straniero dove è andato a vivere, ha il problema di imparare a esprimersi — in modo più che elementare — nella lingua del paese. Ma questo non lo fa sentire «differente».

Sarebbe interessante sentire a questo proposito che cosa hanno da dire, tra gli scrittori, coloro che sono andati a vivere all'estero da adulti, e per i quali l'identificarsi con una lingua e una cultura è stato un fatto naturale.

Per coloro che non hanno vissuto la stessa esperienza di immigrazione penso sia legittima la domanda proposta da Pierre Bertrand: siamo sicuri, parlando di questa «differenza», di non sopravvalutarla, mantenendone altre sotto silenzio? □.

Elettra Bedon







Vice Versa, deux ans.

Il y a deux ans Vice Versa était lancée à la Bibliothèque nationale de Montréal. Traditionnel et marginal en même temps... Pas de bilans, disons plutôt que si la ligne du magazine est *faible* (ce que nous voulons) elle est cependant tendue et vive. Ce numéro sur la *transculture* le prouve. En 1983 nous l'avons élu ce mot *transculture* comme le seul correspondant au nouveau sens en train de s'exprimer dans l'expérience des émigrants comme dans la vie de tout autre individu, de plus en plus *déraciné*, en cette fin de siècle.
À l'époque le terme *transculture* était déjà utilisé pour décrire et définir tout passage culturel et ses affections. Il était employé en psychiatrie et en anthropologie puis en art et en littérature. Vice Versa dans son titre même a voulu affirmer la force du mouvement et de la négation.

Au lieu d'un bilan nous répéterons les paroles de quelques amis à propos de Vice Versa: "C'est une revue ouverte; on n'y se sent pas prisonnier d'une pensée rigide, d'une idéologie; c'est un journal soigné, produit de création; un journal qui voyage; un *"opera aperta."* Ces amis ont raison: nous sommes et voulons être une oeuvre de transit et de questionnement.
Fêtons donc sous le signe du dieu latin Janus, dieu du passage, de la limite, de l'éternelle initiation.
Que le dieu nous soit propice dans cette troisième année!

Vice Versa, due anni.

Due anni fa lanciavamo il primo numero di ViceVersa alla Biblioteca Nazionale di Montréal. Tradizionale e marginale allo stesso tempo...
Niente bilanci pero, diciamo piuttosto che se la linea della rivista e *debole* (e è quello che vogliamo) è tuttavia tesa e viva. Questo numero speciale sulla *transcultura* dovrebbe provarlo. Nell '83 abbiamo capito che il termine *transcultura* era il solo capace di rendere conto del nuovo senso che andava assumendo l'esperienza emigrante, come d'altra parte quella di tutti, sempre piu sradicati, in questa fine di secolo.
Allora, il termine *transcultura* era da tempo utilizzato per descrivere e definire ogni *passaggio culturale* con le sue affezioni. Veniva utilizzato in psichiatria e in antropologia, anche in arte e in letteratura. L'adesione alla *transcultura* si manifesto subito nel titolo, Vice Versa, con cui si volle affermare la forza delmovimento e della negazione.

Invece di un bilancio citiamo alcune frasi *pronunciate* da alcuni lettori-amici: "E' una rivista aperta; non ci si sente prigionieri di un pensiero rigido, d'una ideologia; è un giornale curato, *appassionato;* un giornale che viaggia; un *'opera aperta."* Questi amici hanno ragione: siamo un 'opera di transito e di interrogazione.
Facciamo festa dunque sotto il segno del dio latino Giano, dio dei passaggi, delle soglie, dell'eterno inizio.
Che il dio ci sia propizio in questo nostro terzo anno!

Sommaire, Sommario, Summary

Minorité et territoire

un entretien avec Félix Guattari
de Fulvio Caccia et Lamberto Tassinari



On connaissait Félix Guattari par ses livres. La problématique qu'il soulevait dans plusieurs de ses ouvrages dont le fameux Kafka et plus récemment dans «mille plateaux» écrits avec son complice Deleuze nous avait profondément intrigués. Le rencontrer durant le colloque «Le gendarme et le philosophe» qui s'est tenu à l'UQAM en décembre dernier (et dont les actes seront publiés par VLB), fut pour nous l'occasion de vérifier certaines de nos hypothèses de travail. C'est autour d'une table de restaurant qu'on a finalement pu lui poser les questions qui nous hantaient.

V.V.: Selon vous y a-t-il des liens entre la condition minoritaire, notamment celle de la minorité des immigrants et des réfugiés et le devenir transculturel?



F.G.: L'essentiel est de concevoir la minorité comme un *processus totalement artificiel* qui n'a rien à voir avec le phénomène des racines, du «ground». Toutefois cela ne l'empêche pas d'aller capter ses représentations de ce côté-là. Le problème, c'est la production de la subjectivité. La pensée classique identifie la subjectivité avec l'individu d'où découle une vision de module individué de la subjectivité. S'ajoute alors successivement le moi, la famille, les castes, les classes... Cette conception toutefois ne rend pas compte de la problématique réelle du langage. Bien sûr, s'il s'agit d'une simple transmission de l'information cela va encore, mais s'il faut traduire le fonctionnement propre de la subjectivité, en particulier la façon dont on rêve, on désire, on est fou, alors cela ne va pas du tout.

Ceci dit, cette subjectivité modulaire initiale est très importante. Elle imprègne toute notre vie. C'est d'elle qu'il faut se défaire et auquelle nous ramène inéluctablement tous les médias et équipements collectifs chargés de la fabriquer. Si on est dissident par rapport à cette subjectivité modulaire, alors il y a quelque *chose qui ne va pas; des processus* régulateurs se mettent en place pour te dire que tu es fou.

Modes de production

Il existe deux modes de production de cette subjectivité traditionnelle. Le mode archaïque procède par agencements territorialisés. Les initiations successives qui y sont rattachées produisent la personne, ou divers types de personnes comme l'aristocrate, le paysan. Les amérindiens l'avaient bien compris. Par leurs rituels initiatiques, ils départageaient clairement les personnes de ceux qui ne l'étaient pas (comme les enfants par exemple). Les organisations régionales, provinciales, traditionnelles participent de ce type d'engendrement. Les systèmes dialectaux régionaux sont tous des articulations fragmentaires qui règlent la façon dont on produit la subjectivité. Puis vient les phénomènes nationaux d'intégration qui s'appuie sur des échanges extrêmement complexes.

Les doubles langues

On est toujours encore dans le seuil de la subjectivité territorialisée. Le capitalisme mondial intégré et la montée des langues universalisantes, mass-médiatiques comme l'anglais provoquent l'éclatement de cette territorialité originelle. Les langues binarisées en particulier ont des fonctions purement communicationnelles qui surcodent tous les autres modes dialectaux. À partir de là, la production de la subjectivité se place dans des conditions totalement différentes. On fabrique des sujets qui sont, dès la naissance, téléguidés.

Alors qu'il y avait dans les formes antérieures, des médiations, des rapports à la langue qui permettaient des passages dialectaux successifs; aujourd'hui, les personnes ne sont que des relais de la langue communicationnelle. Les comportements pragmatiques, les rapports subjectifs complexes (pouvoir, sensibilité, rapport au territoire) sont évacués d'emblée.

Les minorités modernes

La langue de l'enfance, du rêve, de la psychose, fait partie de ce que j'appelle la multivalence des composantes sémiotiques. Cette multivalence implique non seulement des éléments discursifs mais aussi de visageité, de rapports comportementaux qui sont totalement écrasés dans la langue communicationnelle. Sur ce fond, les minorités modernes (*le devenir minoritaire) ne* sont pas la reconstitution de territoires archaïques, mais des formations totalement originales de subjectivité mutante et dissidente. On est tous des Corses, des Bretons en puissance et si on ne l'est pas, il faut le devenir. Il faut se créer ce type de territorialité si on veut avoir accès à la dimension du désir, de la poésie. Il y aurait donc une facilitation mythique pour les minorités immigrantes. C'est un instrument de plus pour se faire un corps sans organes de la langue, pour se faire une *territorialité subjective.*

Il est curieux tout de même que cela soit des Italiens qui soient les promoteurs de ce projet transculturel. Il a fallu que Nanni Balestrini et compagnie s'impliquent dans la revue *Change international* que j'anime avec d'autres pour qu'elle prenne véritablement l'essor transculturel que nous voulions lui imprimer dès l'origine. C'est peut-être que dans le fond ces Italiens de Paris sont dans une situation analogue à la vôtre.

V.V.: Vous affirmez dans «Mille Plateaux» que l'art est antérieur à la notion de propriété. C'est une question qui nous intéresse puisque la majorité de l'équipe de Vice Versa vient de l'horizon littéraire. Pouvez-vous l'expliquer?

F.G.: Ce rapport peut être cœxistant et hétérogène à la fois. Le même ensemble de signes (linguistiques, visuels, ritournelles...) va s'organiser selon une syntaxe, un univers de référence. Ainsi si je laisse *tomber mon crayon, cela peut* être qu'un simple geste mais en y indexant un certain rythme qui peut être névrotique ou encore musical, je change ce geste. Le rapport se complexifie lorsque ces mêmes éléments sont syntaxisés dans un rapport discursif qui joue aussi comme moyen de médiation pour organiser des univers subjectifs. Dans un cas, il y a un triangle expressif qui fait que des chaînes discursives sont mise en rapport par un interprétant (pour reprendre un terme cher à Pierce) et dans un autre cas, les mêmes types d'éléments fonctionnent pour articuler des univers subjectifs. C'est ainsi que cela se passe dans le rêve, dans le lapsus, les actes manqués.

Les signes ici servent à interpréter les références subjectives. Par exemple: tu parles en Italien parce qu'il y a des locuteurs devant toi qui sont Italiens; tu convoques des codes de références liés à cette langue. Tu te constitues toi comme subjectivité qui n'est plus seulement la référence italienne. Cela se vérifie dans la vie de tous les jours lorsque ton partenaire te dit: «Mais parle-moi!»

Ce n'est pas une opposition pour autant car cela peut être le même segment qui joue sur les deux registres: un régistre de logique discursive et un registre de machinique existentielle avec des seuils. Ça passe ou ça passe pas. La mayonnaise prend. Des seuils



d'univers.

V.V.: Comment fait-on pour déterminer ces seuils?

F.G.: C'est une perception immédiate, existentielle. On n'existe que dans ces relations-là. Ces dernières ne découlent pas d'une logique discursive mais se présentent plutôt sous forme de constellation. Il arrive que ces constellations changent brutalement. Ainsi quand l'on devient schizophrène ou amoureux. L'existence en effet n'est pas donnée comme un objet, mais agencée. C'est pourquoi il y a double usage du langage: l'usage communicationnel et l'usage qui me constitue des territorialités subjectives. Car l'identité est un carrefour.

V.V.: On s'en rend compte en effet à quel point l'identité est floue.

F.G.: Oui. Pour vous, le fait de vous définir comme italo-québécois, peut avoir un effet fulgurant. Tout peut arriver. Vous pouvez devenir fou, rompre votre ménage, devenir génial... □

Les immigrants sont des poèmes

Un entretien avec Gérald Godin
Jean-Victor Nkolo

Décembre 1984...
L'Homme était visiblement affaibli. La maladie l'avait marqué. Je dis *l'homme* parce que pour la première fois peut-être, je ne rencontrais pas seulement le politicien, ni simplement le nationaliste. Je rencontrais *Gérald Godin*, en chair, et sans les échappatoires que les politiciens habiles savent jeter aux médias, comme de vulgaires os.
En ce matin de rude hiver, nous nous étions donné rendez-vous dans un restaurant grec de l'Avenue du Parc. C'est Gérald Godin qui avait lui-même choisi ce lieu. Il venait d'être délesté de son poste de Ministre des Communautés culturelles et de l'Immigration, tout en conservant la responsabilité de la Loi 101. La rencontre venait donc à point. Gérald Godin acceptait de se livrer à un moment crucial de sa vie: à l'issue d'une rude épreuve, il se sentait peu lié par les pesanteurs et les poncifs de la politique.


Photo: Robert Fréchette

V.V.: Monsieur Godin, vous avez été poète, journaliste, vous êtes toujours poète...

G.G.: Je... j'espère...

V.V.: Vous avez été ministre, vous ne l'êtes plus tout à fait; vous êtes à un poste ministériel beaucoup plus limité. Qu'est-ce que vous préféreriez que l'on retienne de votre passé récent?

G.G.: La poésie...

V.V.: Le prochain recueil de poèmes que vous nous préparez sera sur quel thème?

G.G.: Sur la maladie.

V.V.: Comment en êtes-vous venu à parler grec?

G.G.: C'est en fréquentant les Grecs du comté de Mercier, ce qu'on appelle Parka Balaika qui est Parc Avenue en grec. C'est avec eux que j'ai pratiqué le grec, que je parle très peu.

V.V.: Mais beaucoup de gens pourraient croire que le fait de parler ou d'apprendre à parler le grec, c'était surtout une préoccupation électorale, ou c'est peut-être une curiosité personnelle...

G.G.: C'est surtout parce que le grec est la racine de plusieurs mots français, et même de plusieurs langues. C'est ainsi qu'il y a un village qui s'appelle St-Eleuthin au Québec, et Eleftheria veut dire liberté en grec. Et c'est un anémomètre qui mesure le vent à Dorval, *anemos* veut dire le vent en grec. Dans mon discours de campagne électorale en 80, je disais «Anemos eleftherias pnoi» —, «pneu souffle, comme dans un pneu, ...un vent de liberté souffle sur Parc Avenue.» C'est ce qui s'est passé d'ailleurs. Les mots grecs ressemblent de très près aux mots français dans ces phrases-là en tout cas.

V.V.: La liberté souffle donc sur Parc Avenue parce qu'il y a beaucoup de choses, beaucoup de restaurants grecs, des boîtes de nuit africaines, ...c'est un petit Montréal. Est-ce que c'est ce côté de Montréal qui vous plaît le plus?

G.G.: Oui, parce que je pense que Montréal peut devenir une espèce de résumé de la communauté mondiale. C'est ce que je visais à faire quand j'étais ministre de l'Immigration. Faire de Montréal et du Québec un modèle à suivre pour d'autres pays qui auraient intérêt à être aussi bien au plan humain qu'au plan culturel; et à d'autres plans, à recruter des gens de l'univers entier. Je pense qu'on a réussi ça, que Montréal est effectivement devenu avec le temps, un lieu où on peut faire le tour du monde en métro. On prend le métro, on sort en Chine; station suivante on est en Grèce, l'autre station, en Italie. Je pense que c'est un peu l'un des objectifs que M. Lévesque m'avait confié quand il m'a nommé ministre de l'Immigration. Et c'est en partie réalisé.

V.V.: Vous avez été nommé Ministre de l'Immigration au début des années 80; vous avez été poète, ministre, journaliste... Qu'est-ce que vous préférez retenir de votre existence passée?

G.G.: La poésie, évidemment.

V.V.: Pourquoi la poésie?

G.G.: Parce que la poésie reste plus longtemps que les lois. La poésie dure plus que les lois.

V.V.: Vous pensez avoir dit plus dans vos poèmes que dans vos arrêtés ou dans vos règlements ministériels?

G.G.: Pour plus longtemps, j'espère.

V.V.: Il y a quelque chose qui me gêne dans votre préférence à la poésie, c'est que vous n'avez pas eu d'hésitation à sauter dans l'arène politique.

G.G.: C'est parce que au fond, quand j'étais journaliste, je trouvais que le journalisme c'était bien, mais ça ne débouchait jamais sur de l'action. On disait aux gens ce qu'ils devraient faire. On les critiquait beaucoup, mais ça ne réglait pas les problèmes. Ce qui peut vraiment régler les problèmes, c'est qu'on soit en Chambre au Parlement et qu'on décide de ce qui va arriver. Dans ce sens là, c'est le passage de la réflexion à l'action.

V.V.: Parlant de poésie, j'ai beaucoup aimé *Les Cantouques*, que vous avez publiés en 1967, et j'ai aussi beaucoup aimé la dernière collection, qui s'appelle *Sarzènes*. À propos de *Sarzènes*, c'est un mot qui vient de «sarrasin», qui veut dire «étranger», «étrange»... Est-ce que c'est parce que vous vous sentez encore un peu étranger au Québec ou parce que ce sont les Anglais qui sont étrangers, ou parce que c'est l'immigrant qui est étranger?

G.G.: Non, c'est parce que chacun de ces poèmes-là est un peu étranger au fond et, chaque être humain étant une sorte de poème, je pense que les immigrants sont des poèmes au Québec.

V.V.: Les immigrants sont des poèmes au Québec. C'est très beau ce que vous dites là, mais dans votre dernière collection, justement *Sarzènes*, il y a comme une violence retenue, il y a la mention des immigrants. Par contre, dans *les Cantouques*, on y fait très peu allusion...

G.G.: C'est parce qu'entre temps, je suis devenu le parrain ou le tuteur des immigrants du Québec. J'ai appris à les connaître par mon métier, et approfondir un peu ce qu'ils étaient ici au Québec, et donc à les aimer davantage.

V.V.: Cela a donc beaucoup marqué votre vie!

G.G.: Beaucoup, oui... et ma poésie aussi.

V.V.: Mais comment cela a-t-il marqué la vie et la pensée du nationaliste?

G.G.: Je pense que ça a ouvert les yeux et les portes du Québec sur le monde. En ce sens là, je pense que c'est la phase nouvelle du nationalisme québécois, un nationalisme beaucoup plus ouvert et beaucoup plus soucieux de respecter les autres qui sont ici, et de faire en sorte que chacun d'entre eux apporte sa contribution à la construction du pays. Au début, on pensait qu'on ferait le pays tout seuls ou presque, maintenant on pense qu'on doit le faire avec les autres.

V.V.: Vous pensez maintenant que vous pouvez faire le pays avec les immigrants, alors que en 1967 vous écriviez dans «Le Cantouque Menteur» que vous ne vous confessez qu'à Dieu tout puissant, qui est votre pays le Québec. Est-ce que les immigrants font partie de ce pays-là maintenant?

G.G.: Maintenant oui, je pense. Enfin, il n'en tient qu'à eux de le faire, mais je pense que la mentalité a assez changé au Québec pour qu'on puisse dire que malgré les frictions et les crises qu'on connaît et que les journaux décrivent, il y a quand même ce phénomène nouveau: une confrontation entre les deux groupes, entre les Québécois et les Autres, qui ne peut donner que de la lumière, au fond.

V.V.: Ces immigrants ont été un peu critiqués, et si je reprends un autre verset d'un de vos poèmes qui s'intitule «Le Cantouque de l'Écœuré», vous citez quelque part les travailleurs bilingues, comme étant ceux qui vous ont asservis, ceux qui ont fait de vous des nonos serviles...

G.G.: Non. C'était un constat de ce qui se passait dans la société à l'époque. Les travailleurs bilingues, c'était nous en fait. Et les serviles nonos, c'était nous aussi.

V.V.: Mais on a souvent dit que les immigrants, quand ils arrivaient, allaient se jeter dans les bras de l'anglophonie... (du côté anglophone...)

G.G.: Je pense que l'anglais était à l'époque la langue du travail, donc c'était inévitable que quelqu'un qui veut manger son pain 3 fois par jour prenne la langue du travail.


Photo : Robert Fréchette

L'anglais était la *lingua del pane*, comme on disait en italien à l'époque. Et la Loi 101 vise fondamentalement à ce que le français devienne la *lingua del pane*, la langue du pain, la langue du travail. Je pense que quand ça sera fait, les immigrants choisiront comme ils veulent... ils choisiront le français!

V.V.: Et quand vous dites *quand ça sera fait*, pensez-vous à une date précise ou à un long processus?

G.G.: Le processus est long, lent et difficile. Je pense que d'ici la fin de la décennie, ce sera fait. Une demi-génération...

V.V.: D'ici la fin de la décennie, vous en êtes certain?

G.G.: Oui.

V.V.: Dans *les Cantouques*, vous dites que vous êtes fidèle à votre pays seul... Si, comme vous le dites, les immigrants font maintenant partie de ce pays-là, restez-vous aussi fidèle que par le passé?

G.G.: Je suis fidèle maintenant autant aux immigrants qu'au pays, à l'ensemble de ce que le pays est maintenant, y inclus les immigrants. Les immigrants font partie du pays d'une façon intime et intense, comme les pierres dans un mur scellé.

V.V.: J'ai l'impression finalement que le passage de l'Histoire, je veux dire l'histoire qui se passe ailleurs — les révolutions, les indépendances, les guerres, le Vietnam, etc. — vous a beaucoup marqué. Et quand vous parlez des immigrants, quand vous parler de l'ailleurs, vous citez beaucoup la comparaison entre l'Histoire qui se fait ailleurs et l'Histoire qui se fait ici. Est-ce que vous ne vous sentez pas un peu frustré de n'avoir pu réaliser ici quelque chose?

G.G.: J'aurais voulu que le Québec soit dans l'Histoire contemporaine au même titre que les autres pays mais je pense qu'on a été un peu chanceux d'échapper à des histoires tragiques comme on en a connu au Vietnam, au Liban et ailleurs. Mais je pense que en citant les deux, Coaticook, par exemple et Danang, on illustre bien que ce n'est pas le même drame du tout. Donc on n'a pas à se prendre pour d'autres. C'était pour amener les gens qui lisent ces poèmes à se dire qu'ils ne doivent pas se prendre pour des Vietnamiens, parce que au sens de la douleur, de la souffrance et du tourment vécu, ce sont des Québécois qui vivent un autre genre de lutte et de drame.

V.V.: Mais il y a aussi dans vos propos comme une sorte de malaise, à ne pas avoir pu faire, non pas nécessairement cette révolution violente ou dramatique ici, mais au moins d'aboutir à quelque chose de semblable, dans les proportions. Je vous cite:

«nous nous sentons par moments si étrangers si loin quand l'histoire suit son cours à Lagrenade et à Bien Hoa[1]»

Bien Hoa, c'est au Vietnam! C'est dramatique, mais vous voudriez vous rapprocher un peu de ce drame-là.

G.G.: Nous devrions vivre l'histoire du Québec comme dans n'importe quel pays! Mais puisque ce n'est pas encore un pays, il n'a pas atteint ce niveau de développement historique ou de présence dans l'Histoire que des pays que je mentionne ont vécu, ont réussi à faire.

V.V.: D'un côté les immigrants sont parfois critiqués d'apporter ici la révolution. Ça c'est la critique grégaire de l'homme de la rue, mais d'un autre côté, vous, vous sentez chez eux une sorte d'attirance, une sorte de plénitude à avoir vécu des choses que les gens d'ici n'ont peut-être pas encore vécu.

G.G.: Je pense que l'immigrant a la chance d'avoir un pied ici et un pied dans la réalité de son pays; donc, c'est un «Québécois-plus». Un Québécois Grec par exemple est un Québécois, mais est également un Athénien ou quelqu'un de l'île de Molivos ou d'ailleurs. Il a deux vies, qui s'accumulent, qui ne s'annulent pas, qui s'ajoutent et, dans ce sens-là, il y a beaucoup à apprendre de ces gens qui ont vécu deux vies dans le même espace de temps, alors que nous on n'en vit qu'une!

V.V.: À côté de vos propos poétiques, est-ce qu'il n'y a pas une sorte de déphasement avec le type de propos très officiels que vous êtes obligé de tenir quand vous êtes ministre?

G.G.: J'ai souvent tenté, je dois dire, de faire les deux; de mettre un peu de poésie dans mes interventions ministérielles et à l'inverse, peut-être un peu de ministère dans la poésie.

V.V.: Mais si vous mettez un peu de ministère dans la poésie, arrivez-vous à mettre un peu de poésie dans le ministère?

G.G.: J'ai essayé en tout cas. Je peux vous citer les cas où j'ai essayé, quand je comparais le Québec aux rivières dans lesquelles les saumons viennent se reproduire. Je pense que les petits peuples sont comme les rivières où les saumons se reproduisent. Donc c'est l'insertion d'une vision poétique des choses dans le discours officiel.

V.V.: Mais nous avons des époques où les saumons doivent descendre le cours du fleuve et être attendus par des pêcheurs...

G.G.: ...ou aller à la mer! Mais les pêcheurs, c'est une incidence secondaire au fond. Ce qui est important, c'est que la mer est là où les saumons se multiplient, si vous voulez, ou deviennent plus «matures». Mais les rivières sont les lieux où ils viennent au monde et où ils viennent se ressourcer et faire d'autres saumons. Donc les deux se complètent. Les grands ensembles et les petits pays se complètent, je pense, sur le plan culturel.

V.V.: A-t-on raison de vous dire «de gauche»?

G.G.: J'espère que quand vient le moment de prendre les décisions importantes qui touchent les travailleurs démunis ou exploités, je pense qu'à ce moment-là on reconnaît la voie social-démocrate et que le P.Q. n'a pas à rougir de son passé à cet égard-là. Par exemple le salaire minimum du Québec est le plus élevé du continent et je pense que c'est l'illustration la plus belle qu'on puisse donner de la volonté d'un gouvernement dit de gauche de faire en sorte que le lot du travailleur exploité soit amélioré, et qu'il ait un revenu lui permettant de vivre normalement.

V.V.: Mais les immigrés n'ont pas encore pu bénéficier pleinement des mannes de cet État-providence! Ils sont peut-être encore à la traîne de la fonction publique et d'autres instances.

G.G.: Oui. C'est sûr que l'étape idéale n'est pas encore atteinte, mais c'est la raison pour laquelle il faut y travailler le plus possible, le plus vite possible. Je pense qu'ils sont un peu la conscience du Québec, et ce qu'ils réussissent, eux, donnera une idée de ce que le Québec devient.

V.V.: C'est curieux que dans cette conscientisation du Québec, au moment où vous étiez journaliste, vous n'avez pas été véritablement touché par le phénomène de l'immigration, alors qu'il existait déjà!

G.G.: Je n'étais pas touché parce qu'il n'y avait pas à l'époque les tensions qu'il y a maintenant. Maintenant qu'il y a des immigrants au Québec, il y a des tensions nouvelles qui débouchent sur le racisme et la xénophobie; mais à l'époque, elles n'existaient pas. Donc on ne les couvrait pas. C'était peut-être une erreur, mais ça ne se posait pas comme problème à l'époque. Et je pense que le fait que ça se pose comme problème est également un signe que le Québec a changé, et que le Québec doit passer par la suite à une autre étape, à une autre phase, celle de l'acceptation de cette différence.

V.V.: Et où en est cette étape maintenant au moment où nous parlons? Comment évaluez-vous tout le chemin parcouru?

G.G.: Nous sommes en friction maintenant. Il y a une friction entre la communauté québécoise et les nouveaux Québécois. Je pense que c'est une friction qui sera très salutaire pour les deux. Les Québécois vont s'ouvrir les yeux sur le lot des immigrants qui n'est pas le plus rose, comme vous savez; mais en même temps, on va peut-être réfléchir sur son propre genre de société, et en ce sens-là, c'est très salutaire pour les deux parties.

V.V.: En fait, dans vos poèmes, vous citez très peu l'immigrant, et au moment où vous semblez vouloir le citer, ce n'est pas le mot «immigrant» qui vient, c'est le mot «émigré»:

«c'était pour toi c'était pour toi
toi le défunt le parti
toi l'arraché le déchiré
toi le peu toi le rien
l'émigré l'enfui»[2]

Pourquoi ne pas avoir dit par exemple, «L'immigré arrivé», pourquoi l'immigrant en fuite?

G.G.: Mystère de la poésie. Je ne sais pas. Je ne peux pas vous répondre.

V.V.: Vous vous placez dans la position du pays de départ, quand vous dites «l'émigré

l'enfui»...

G.G.: Oui, Oui. C'est parce que les Québécois, en fait, ont toujours voulu quitter leur pays aussi, parce que c'est pas tout à fait leur pays. Donc l'émigré, c'est le futur Québécois peut-être qui va quitter son pays pour aller ailleurs où il pense qu'il pourra réaliser son projet.

V.V.: Vous avez même écrit plus précisément sur Montréal: («Tango de Montréal»)

«Sept heures et demie du matin
métro de Montréal
c'est plein d'immigrants
ça se lève de bonne heure
ce monde-là»[3]

G.G.: S'il y a une chose qui *me frappe, quand je circule à* Montréal très tôt le matin c'est que le métro est rempli de nouveaux Québécois. Donc, c'est eux qui font vivre le Québec, c'est eux qui font circuler le Québec, c'est eux qui sont là quand tout le monde dort encore. C'est ce qu'évoque ce poème-là.

V.V.: Et vous dites même:

«Le vieux cœur de la ville
Battrait-il encore
grâce à eux?»

G.G.: C'est ce que je pense.

V.V.: C'est comme si le cœur de la ville avait battu aux Québécois, et que maintenant qu'ils sont fatigués, ce sont les immigrants qui le font battre.

G.G.:C'est ce que je crois.

V.V.: Mais comment des gens qui ne sont pas tous nés ici, arrivent-ils à faire vivre une ville qui vous est si chère?

G.G.: Parce que c'est eux qui portent le poids de la ville sur leurs épaules au fond. Dans les métiers qu'ils font, dans le travail qu'ils abattent, dans les entreprises qu'ils créent, toute cette activité, le fait des immigrants, c'est elle qui a rebâti Montréal. J'en suis convaincu. Alors, on peut dire qu'ils sont le sang nouveau du Québec de demain.

V.V.: Les immigrants font-ils partie, totalement ou partiellement du projet majeur de cette province, de son autodétermination?

G.G.: Je pense qu'il n'en tient qu'à eux d'en faire partie. Ils sont les bienvenus d'ailleurs pour en faire partie. La campagne de 81 a porté sur cette réalité, qu'il fallait convaincre les immigrants de s'associer à la victoire du Parti québécois et du gouvernement *du Parti québécois. Je crois* que la réflexion qu'ils ont fait dans leur pays ne peut être qu'utile à la réflexion que le Québec doit faire sur son propre avenir. Donc en ce sens-là, ils sont profondément et intimement liés à la réalité québécoise, même dans son tournant national, si vous voulez.

V.V.: Certains milieux ont dit, et même disent encore, que les Néo-Québécois ne devraient pas avoir droit de vote lors de consultations sur des questions majeures comme l'indépendance, que le droit de vote devrait être limité aux «Québécois de Souche»... Qu'en pensez-vous?

G.G.: Ce serait une connerie, en plus d'une injustice. C'est une chose rétrograde, je pense que ce serait une stupidité complète. Si nous voulons faire le Québec ensemble, il faut qu'ils soient associés à toutes les démarches de la réflexion et du vote et de tout! Il y a même des gens qui disent qu'ils devraient pouvoir voter dès qu'ils arrivent au Québec après un an, et non pas attendre trois ans qu'ils soient citoyens canadiens. C'est peut-être une option à envisager aussi, d'accorder le droit de vote aux immigrants après un an de séjour au Québec, comme *on le fait à un Ontarien ou à* un Canadien anglais qui arrive ici de Toronto. Après un an de résidence au Québec il peut voter. On pourrait peut-être le faire aussi pour les immigrants.

V.V.: Comment voyez-vous le Québec dans le monde, dans la francophonie?

G.G.: Le Québec est à l'avant-poste de la francophonie. Le Québec est la partie de la francophonie la plus exposée du monde, en ce sens-là, j'ai déjà dit que le Québec était le canari de la francophonie, le canari avec lequel les mineurs descendent au fond de la mine. Quand le grisou, le gaz dangereux se répandait, le canari mourait et les mineurs remontaient en surface. Je pense que le Québec est un peu le canari de la France et de la francophonie. Si le Québec manque d'oxygène linguistique, les autres pays francophones vont sauter aussi. Donc je pense que le Québec est très important non seulement pour la francophonie, mais aussi pour tous les petits peuples, pour toutes les cultures secondaires. Quand un petit pays où une petite culture meurt, l'ensemble est menacé.

V.V.: J'ai l'impression que beaucoup d'immigrants ne vous connaissent peut-être pas ou vous connaissent peu. Ils vous voient un peu fermé, un peu silencieux, imperturbable. Pourquoi avez-vous cette image?

G.G.: Peut-être par timidité de poète, mon cher Jean-Victor... Non, au fond, je ne suis pas Zorba le Grec; je suis plutôt timide et réservé! C'est peut-être ce qui explique cette *humeur de froideur qui n'est* pas en fait le fond de mon cœur.

V.V.: Vous êtes timide, mais j'ai aussi l'impression que vous êtes un peu triste... parfois...

G.G.: Parfois évidemment. Quand je vois ce qui se passe au Québec dans certains cas, dans certains coins, ça me rend triste, mais je suis également un optimiste. Il faut après avoir été triste, identifier le problème et tenter de secouer la cage pour le résoudre.

V.V.: Dans certains de vos poèmes, vous parlez beaucoup de souffrance et même je dirais, dans *«Les Cantouques»*, vous parlez avec un langage vert, un langage violent. J'ai cependant l'impression que dans votre dernière collection *«Sarzènes,»* vous vous êtes un peu retenu et que votre parler qui était très ouvert est devenu beaucoup plus civilisé...

G.G.: ...français, plus français! *Les Cantouques* datent de l'époque où j'étais un écrivain, disons... joualisant. Tandis que *Sarzènes* fait partie de la nouvelle phase. Après la Loi 101, où le français redevient la langue du pays. Ça correspond à une autre époque du Québec. On peut dire que le français maintenant est *devenu la langue du pays.*

V.V.: Et vous ne semblez plus vouloir insister à écrire dans le style des *Cantouques?*

G.G.: Non, c'est du passé.

V.V.: Peut-être pourrait-on lire quelques vers qui sont en langage vert? Retrouvez vous-même un très bel exemple de langage très vert.

Cri du cœur:

«le pays que je travaille pour est un câlisse un enfant de chienne de nous maudire icitte sans une bougrine sans un ancêtre sinon le nôtre hostie d'humus»

«ma jeunesse a crissé le camp comme un voleur emportant tout sinon des dettes et des cassures à réparer sémantique du blasphème et de l'injure rien d'autre n'avons-nous sinon perclus au fond des tripes entêté jappant sans cesse le cri bêlant d'un pays à naître»[4]

V.V.: C'est tout un cri! Alors que ici vous criez, là j'ai l'impression que dans *«Sarzènes,»* vous parlez.

G.G.: Oui, je suis plus «sérieux».

V.V.: Vous vous adressez parfois à la communauté anglophone. La considérez-vous un peu, parfois, ou toujours comme une communauté «immigrante» en votre terre?

G.G.: Elle représente autre chose. Elle représente la queue de la comète de la domination de l'Angleterre sur le Québec. Et en ce sens-là elle a un rôle particulier à jouer parce que je constate qu'elle change elle aussi. Elle aussi se rend compte que la langue française est ce qui définit et délimite le Québec, et que c'est aussi important pour eux que pour nous que cette langue-là existe. *Donc il y a un nouveau Qué*bec anglais qui se développe maintenant aussi. Moi ce qui m'intéresse, c'est précisément ce dynamisme social qu'on constate au Québec de façon permanente et qui est provoqué souvent par des lois qui secouent la société... comme la Loi 101 qui a fait beaucoup de secousses ici. Mais le résultat, la conclusion des tourments et des drames, c'est que les anglophones acceptent mieux le caractère français du Québec, et, je dirais même, adhèrent en partie aux objectifs des Québécois francophones. En ce sens-là, c'est nouveau.

V.V.: Quels sont d'après vous les points majeurs à venir, les dates, les échéances importantes pour les communautés immigrantes?

G.G.: Je pense que la dernière en date, c'est l'élection de M. Mulroney. Et l'année qui suit, avec les négociations entre Ottawa et Québec qui sont très très importantes. Il y aura aussi les élections provinciales qui s'en viennent d'ici un an, où on verra si le nouveau Québec peut donner naissance aussi à un nouveau Canada. Il y aura un nouveau rapport de force entre Ottawa et Québec et dans ce débat, je pense que les immigrants ont un rôle très important à jouer. Et leur attitude aux élections va être extrêmement importante ainsi que dans les débats publics qui se font sur la recherche d'une identité québécoise et la recherche d'une identité qui en fait des rapports nouveaux entre Ottawa et le Québec. Donc il y a vraiment un Québec nouveau en train de naître ici et ce sont les immigrants qui l'ont provoqué. Donc ils doivent être présents à la maturation de cet enfant nouveau.

V.V.: Vous allez écrire un prochain recueil de poèmes sur la maladie. Est-ce pour enfanter l'espoir, ou pour marquer une souffrance que vous avez connue?

G.G.: Les deux. Quand on parle d'une souffrance, on aide ceux qui ont souffert ou qui souffrent. J'ai constaté moi-même pendant cette épreuve que les gens qui m'ont le plus aidé, c'est ceux qui étaient passé par là et qui m'ont dit des choses dans les mots que je comprenais, qui m'ont fait comprendre, mieux que quiconque, un peu comme les alcooliques anonymes se rencontrent pour s'aider mutuellement. Je pense que les opérés anonymes se rencontrent aussi pour s'entraider. On ne peut être aidé que par ceux qui ont vécu ce qu'on a vécu.

V.V.: Il y a une image qu'on vous accolle: celle du bon gars...

G.G.: ...on dit bon diable. J'aime mieux bon diable.

V.V.: Mais c'est toujours très positif de dire bon diable!...

G.G.: J'aime mieux diable que gars. Ça laisse une porte ouverte sur certains vices... ou défauts.

V.V.: Quand vous êtes allé à l'étranger parfois et que vous êtes revenu au Québec, comment avez-vous perçu les gens chez qui vous êtes allé? Vous êtes, par exemple, allé à Hong Kong et dans les pays arabes...

G.G.: Je me suis rendu compte que les Arabes d'ici disaient beaucoup de bien du Québec aux Arabes de là-bas. C'est aussi vrais pour les Chinois d'ici.

V.V.: Est-ce que vos amis Grecs d'ici vous disent comment ils vous voient?

G.G.: Ils sont heureux ici avec moi, avec nous. Nous le sommes avec eux là-bas et ici. Je pense qu'il y a une grande fraternité qui s'est développée avec les années, qui est très affectueuse. Et c'est ce qui est le plus précieux, dans cette carrière de politicien.

«Dans son œil passe un poisson d'or faisant l'amour entre deux portes arrachant au temps la splendeur d'un instant dans un cri déchirant»[5]

Ça, ça veut dire que le temps est très précieux, et que on est mieux de le garder précieusement et de ne pas le dépenser. Il n'y a pas pire expression que de tuer le temps. Il faut vivre le temps et non pas le tuer. Et ce que je tiens des Grecs, c'est qu'ils vivent le temps, ils ne le tuent pas. Ils savent vivre le temps.

V.V.: C'est un enseignement fantastique, phénoménal. Je pense que tout est compris dans le temps, que tout est comprimé dans le temps...

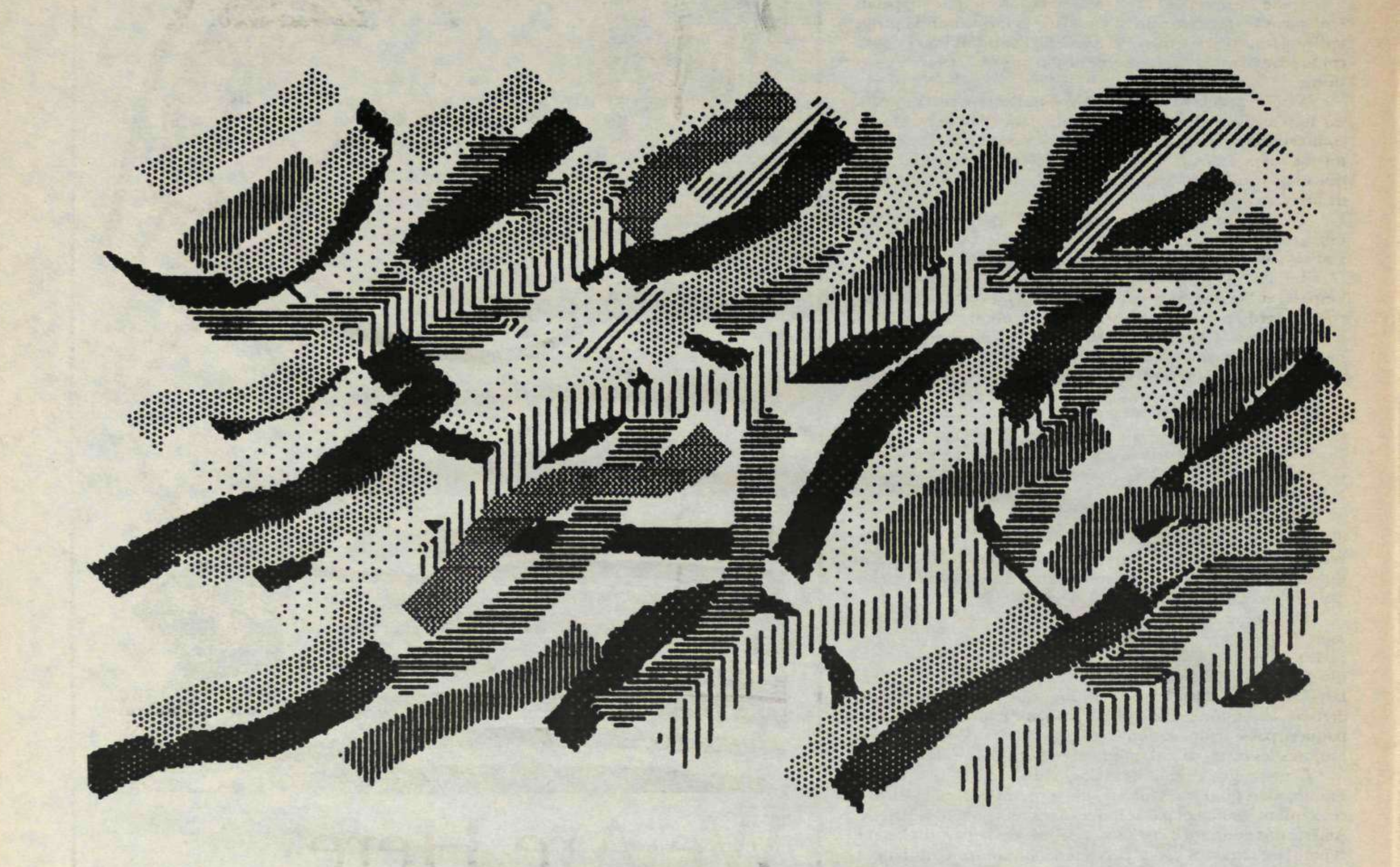
G.G.: Et tout est subi aussi!

V.V.: Je vous croyais triste, je vous trouve dansant, et vous chantez des mots qui dansent: Gérald Godin, je vous remercie beaucoup. □

NDLR: Un extrait de cet entretien a été diffusé pour la première fois à l'émission ARRIMAGE de Radio Québec, le 15 janvier 1985.

1. *L'Histoire* in Sarzènes, p. 18 Éd. Écrits des forges.
2. *C'était pour vous* in Sarzènes, p. 28.
3. Ibid. p. 36.
4. Les Cantouques, Éditions Parti Pris, 1967, p. 9.
5. Sarzènes, op. cit.

Sable ou l'identité canadienne



Jeanne Hyvrard

«Ce n'est pas un pays» disais-tu. «Ce n'est pas un pays» disais-tu faute seulement d'avoir voulu t'y abandonner. Ce n'est pas un pays disais-tu, et faute de cette chair déjà fondant dans le creuset, tu ne savais à qui t'amalgamer pour faire magma. Tu coulais sable dans l'entonnoir des ports, des aéroports, des gares. Tu coulais sable dans l'entonnoir, mais il n'en coulait pas assez pour peupler l'Ouest et d'une ville à l'autre il fallait aller une journée entière. Il y avait bien des carrefours où les fermes s'étaient groupées pour être en voisinage, mais les champs étaient si vastes que vingt moissonneuses à la fois... C'était comme un grand corps que nul ne pouvait combler. Seulement quelquefois par leur fuite les campagnoles.

Terre-Neuve ou Vancouver, c'était peut-être la même chose, mais si cela l'était, il ne serait plus jamais possible de... Il ne savait pas de quoi, ni elle, ni lui. Ils savaient seulement qu'il ne fallait pas confondre Terre-Neuve et Vancouver. «Est-Ouest» disait il. Et pour être bien sûrs de ne pas confondre à chaque rue il le rappelait: Est-Ouest et aussi sur chacune des lettre qu'il s'adressait ou qu'il adressait, il rappelait «Est-Ouest». «Est-Ouest». Pourtant tout le monde savait où se levait le soleil et où il se couchait. C'était justement parce que tout le monde le savait qu'on pouvait partir de là. «Est-Ouest». «Est-Ouest». Ça on savait, mais cela ne servait à rien puisque de toutes façons on n'était quand même pas assez nombreux.

On n'était pas assez nombreux pour se mettre autrement qu'en ligne d'un océan à l'autre. Cela ne suffisait pas. On manquait à l'Est. On manquait à l'Ouest. Alors à quoi cela servait-il de ne pas confondre? Quelquefois une femme venait d'au delà même de l'Ouest, d'une Île du Pacifique, mais ça ne servait à rien non plus, parce qu'elle n'avait jamais de neige, et que de cette éternité blanche, elle ne savait rien... J'aurais voulu leur demander quand ils auraient atteint Vancouver, mais ils n'avaient pas de mots pour me dire qu'ils étaient déjà installés, mais que justement ils ne l'avaient pas atteint.

Ce territoire ouvert de n'avoir pas de frontière. Celle du Sud linéaire et poreuse, linéaire d'être artificielle, poreuse de couper en deux ce qui ne peut l'être, les lacs et la prairie, les bois et les montagnes, les plantes et les animaux transitant sans passeports d'un pays à l'autre. Poreuse cette frontière du Sud par l'attraction de l'au delà, cette masse d'argent, de capitaux, de machines, de tout ce qui fait la richesse dans ce continent riche, cette frontière poreuse d'avoir derrière elle le destin du monde, l'empire du monde, la police du monde. Cette frontière poreuse parce que derrière elle la richesse des maîtres d'œuvres, donneurs d'ouvrages, commanditaires, commandant, commandeurs comment dit-on cette haute statue bouchant si fort l'horizon qu'on n'en voit plus au loin l'étranglement sanglant du rétrecissement Guatémala, Salvador, Panama comment nommer toutes ces plantations United Fruit... Tropicana... Quoi donc? Cette statue si haute qu'on ne peut voir au loin le cone Sud, sanglot des disparus d'avoir seulement dit la pauvreté des pauvres, et quelquefois même pas car il en faut si peu, si peu tout au sud pour que meure une vie, une vie d'indien bien sûr puisque cela n'a jamais compté, mais une vie de blanc aussi, et pourtant ce sont eux qui ont commencé à dire le prix d'une vie.

Cette frontière poreuse de sa richesse. Welfare States, United States, United Welfare, Welfare, Welfare la richesse... Les pauvres de Saint-Henri dans les maisons de briques, à Valenciennes on y aurait rien trouvé à redire, et à Aubervilliers même ils auraient paru riches... Les pauvres de Saint-Henri exclus de la richesse coulant de la frontière poreuse.

Poreuses les frontières, traversées d'Océan. Désert de glace d'Artique, ses forêts, ses lacs ou se perdent les chasseurs, trappeurs, vendeurs de fourrures, commerçants, amenant dans leurs fioles l'eau de feu ravageant les corps, brulant les cerveaux, incendiant les esprits. Ces pistes qui n'en finissent pas de disparaitre, n'indiquant rien d'autre que les chemins où se perdre. Et ceux qui ne se perdent pas revenant du Nord à moitié fous.

«Le poids de l'Artique». Ce nord pesant, cet espace infini que tu ne parvenais pas à t'approprier, pas faute pourtant d'avoir investi, barré les rivières, organisé les barrages, sondés les shistes. Tu n'en finissais pas de payer les traites de tes mégaprojets engagés au temps de la prospérité. Mais la crise était venue te laissant désemparé au milieu de l'espace que tu ne parvenais pas à maitriser. «L'espace», «l'espace» disais-tu

toujours et il n'y avais dans ta voix, ni angoisse, ni regret, ni inquiétude, pas même un étonnement, seulement un constat.

Tu disais seulement «le poids de l'Artique», et derrière ce mot se cachait l'infini de ce que tu ne pouvais cerner, les iceberg, les igloos, les cabanes, les caribous, les phoques et surtout prise dans les glaces, la mémoire.

Ottawa la ville s'épuisait à devenir ville et n'y parvenait que de justesse. L'espace. L'espace entre les maisons. L'espace entre les immeubles. L'espace même entre le corps de garde en pierre et la tour de verre qu'on avait construit au dessus. L'espace que rien ne pouvait combler. Ni les plantes. Ni les bureaux. Ni les mots. L'espace qui nulle part ne manquait. Alors pourquoi les escaliers de fer sanglotaient-ils sur les façades?

Tu n'avais plus de repère, ni d'espace ni de temps. Tu avais seulement l'idée des jalons. Est. Ouest. Nord. Sud. Avant et après.

Tu ne voulais pas parler des Indiens. Avant, tu l'appelais seulement Préhistoire confondant dans la même nuit la pierre taillée et les pipes de terre cuite. Avant, tu l'appelais l'innomable confondant dans la même vitrine de ton musée, l'effort de vingt siècles.

À cause de cela tu coulais sable dans l'entonnoir des ports, car tu n'avais plus nulle digue contre laquelle t'appuyer. Au commencement le Corbeau nous créa, nous et le reste, et les totems aussi. Tu coulais sable dans l'entonnoir des ports parce que tu ne voulais pas te souvenir. Tu n'avais plus de repères ni de lieux, ni de temps.

Tu appelais histoire une simple maison de pierre, mais les murs en étaient trop minces pour retenir le sable que tu ne voulais pas mémoire.

Tu n'avais plus d'autres repères que l'orientation de l'espace, et l'espace tu ne parvenais pas à le combler. Tu étais comme perdu parce que tu savais seulement que tu ne voulais pas te souvenir. Tu savais qu'il s'était passé quelque chose, mais ne voulais pas savoir quoi. Ta mémoire s'était close, enfermant avec elle ce qui t'aurait permis de raciner.

Tu avais beau construire des immeubles, des maisons, des rues, des places, des monuments même, les villes ne parvenaient pas à devenir histoire à cause de cette forclusion. S'en souvenaient malgré eux les escaliers de fer sur les façades, fascination du nouveau monde, car jamais là-bas en Europe on aurait à ce point... Lache, lache le tissu de la ville...

On ne manquait pas de place, on manquait seulement d'histoire. À cause de cela on avait enchassé les pierres dans le verre. pour en faire des bijoux, des vitrines, des richesses, afin que nul n'ignore... Mais personne n'ignorait, à cause de ce sable qui coulait et que personne ne pouvait retenir.

La langue française tentait pourtant de raciner dans le sable. Comment cela se pourrait-il puisqu'il n'y avait pas d'eau ni de terre dans ce grand corps ouvert... Et pourtant le français racinant... Non pas pour la France, car la France ils l'avaient laissé, son humanisme, sa méthaphysique, sa fermeture aussi derrière les clotûres des jardins, ses jeux d'idées toujours en paquets, passe-temps national, les réussites, les théories dressant toujours les cartes de ciel, pour croire posséder les étoiles.

Cette langue tentant de raciner dans le sable, pas pour la France, mais pour être seulement le signe de reconnaissance de ceux qui ne voulaient pas se fondre dans le creuset d'Amérique. Américains pourtant d'être sans temps et sans lieux, sans langue et pourtant sans sans sans et par cette démunition... Cette langue tentant de raciner dans le sable pour donner corps au manque. Français, le nom manque. Français, la langue de ceux qui sans... Marais de sable, les émigrants parlant la langue pour se *reconnaitre comme le manque. Absence d'identité, le peuple du* manque tentant de raciner dans une langue faute de le pouvoir dans l'espace et le temps. Le peuple du manque n'ayant d'autre identité que le corps des mots. La langue n'étant rien d'autre que ce désir de ne pas être absorbé. Sable, sable, au bord du marais, l'effort toujours de rouvrir l'interrogation. Manque un mot, comment dit-on, toujours le témoin du manque?

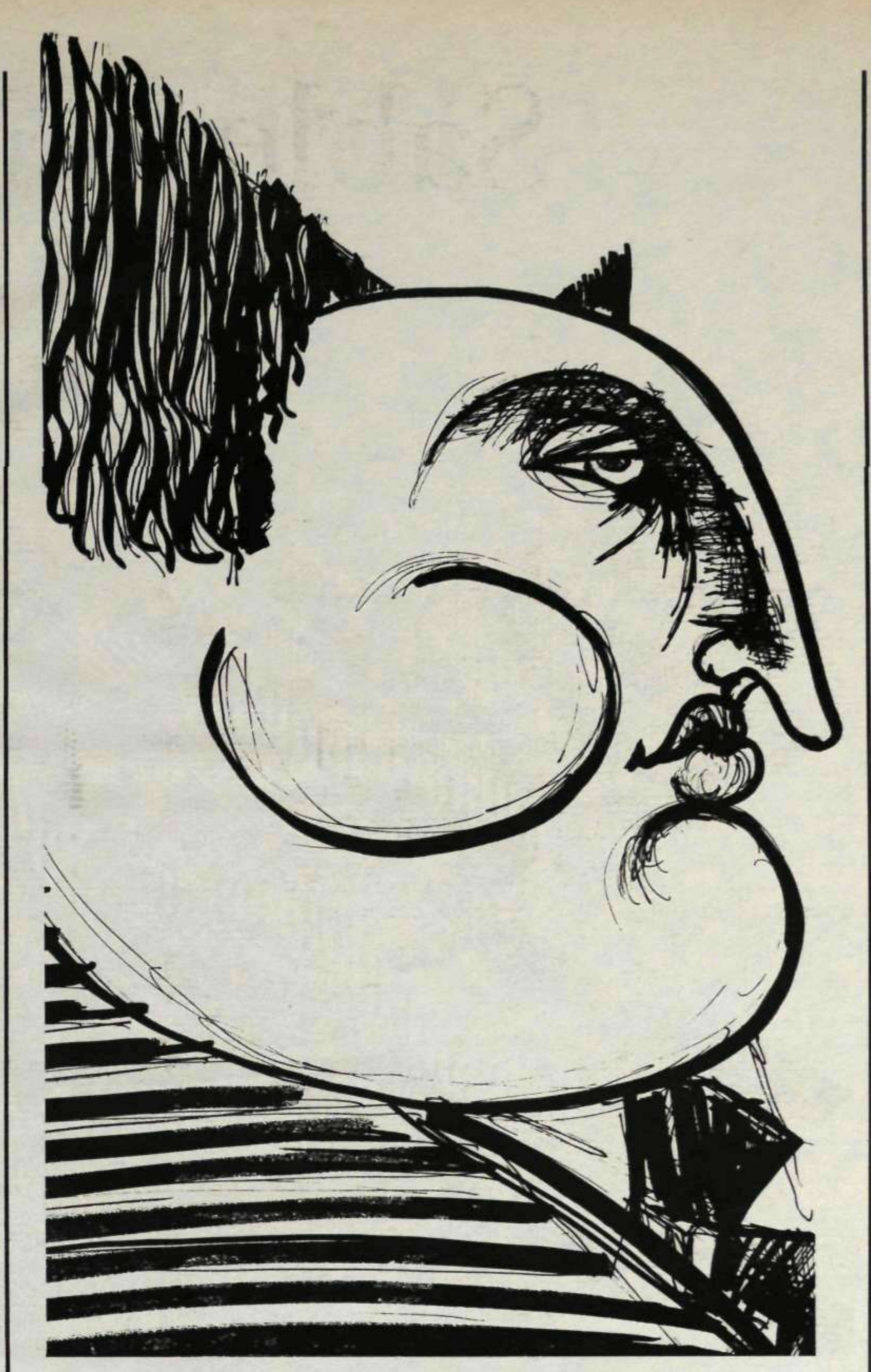
Aucune des frontières ne retenait le sable qui coulait. Aucune frontière ne faisait digue? Aucune frontière ne marquait la limite. Les langues elles-mêmes passaient au travers.

Les langues elles-mêmes passaient au travers te laissant avec elles perdu, mais non démuni. Tu n'avais rien pour t'enraciner; hormis ta langue mais elle n'était pas la même partout. Tu n'avais rien pour t'enraciner hormis ta langue, mais parlée dans les différentes contrées, elle n'était pas même lieux.

Certains la faisait île, mémoire d'une terre ancienne à laquelle ils n'avaient pu renoncer. D'autres l'inventaient, radeau sur l'océan du sable.

Et parce que tu n'avais plus ni temps, ni pays, sans histoire, et sans frontières, tu fis de la langue un lieu pour qu'y geste une culture nouvelle. Tu fis de la langue un lieu de marais terre et eau, ramenant toujours derrière chaque mot l'autre langue pour être infiniment autre. Quand il parlait anglais, tu répondais français. Quand elle parlait français tu te souvenais... «Haïr la France»... Tu voulais le dire en français pour être sûr quand même de ne pas être... Manquait un mot. Manquait un mot là où on avait l'habitude de dire Américain. Manquait un mot, celui qui aurait voulu dire s'assembler sans fusionner. Mais il n'y avait rien à faire, le poids du creuset était si fort que les mots s'y perdaient. À cause de cela tu parlais toujours l'autre langue pour être sûr infiniment toujours d'être autre. Ou plutôt tu faisais toujours l'autre pour être sûr justement qu'il y en aurait bien toujours un autre.

En quête d'identité disais-tu? Mais tu l'avais déjà au delà de toute mesure. Tu savais qu'elle n'était rien d'autre que la possibilité d'être Autre. Pourquoi alors certains disaient-ils que la folie, c'était de ne plus savoir si identité voulait dire pareil ou différent? C'était peut-être qu'ils n'avaient pas compris que conformisme n'était pas identité, et que seuls les témoins du manque, les prétenduement en rupture, en avaient une, de la chercher dans l'altérité. □



We Are Here

A steel old lady creaks
to cross the street,
the light liquid red in her eyes.

A small boy lurks in the gutter,
chased by a green phantom
with long talons.

A bus farts its way
through the asphalted air
while tourists blankly stare,
dreaming of snapshots
shown like possessions
of the world their bathtub
will free them from.

But we are not there.

Chase the scar down your leg
  to India,
your umbilical tunnel
  to the end of desire.
Let the purple cordial
  burn your tired tongue.

Softness is real
  and smothers silently
till one meets bone,
  shock shaken
In the Eden of touch.

Li Min Hua
Department of English The Chinese University of Hong Kong

Londra, Venice

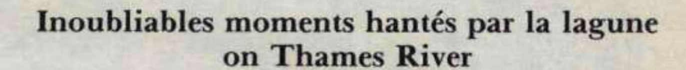
à Linda pour France Huser, en souvenir d'elle(s)

Jean Jonassaint

Londres, plus que Paris, plus que New York, plus qu'Istambul, me semble aux carrefours des mondes, Europe tournante de la langue d'affaires, avec son Rialto, son Little Venice, sa place aux pigeons — Trafalgar Square d'où on accède à la National Gallery et ses magnifiques salles italiennes: nymphes de Botticelli, portraits du Titien, Saint Georges du Tintoret, madone de Da Vinci, couleurs festives d'époques révolues, si proches... .

Londres, plus que Paris, plus que New York, plus qu'Istambul, en ce premier trimestre de 1984, fêtait Venise, ses fastes et sa peinture: les verres du Murano au Italian Centre, les toiles de Longhi au Italian Institute, mais surtout, surtout toutes ces palettes du 16e, disséminées, ici et là, depuis des siècles (à Florence, à Milan, à Madrid, à Dresden, à Vienne, à Budapest, à Glasgow, à Hambourg, à Ottawa, à Rotterdam, à Boston, à Chicago, à Leningrad, en Vénitie même), enfin réunies sous nos yeux, au Royal Academy of Arts sur Piccadilly, dans 15 salles. *Quel miracle!* 145 toiles, 84 dessins, 63 gravures, 42 sculptures: *Tout ce que le 16e siècle vénitien compte de plus beau, de plus exaltant...*

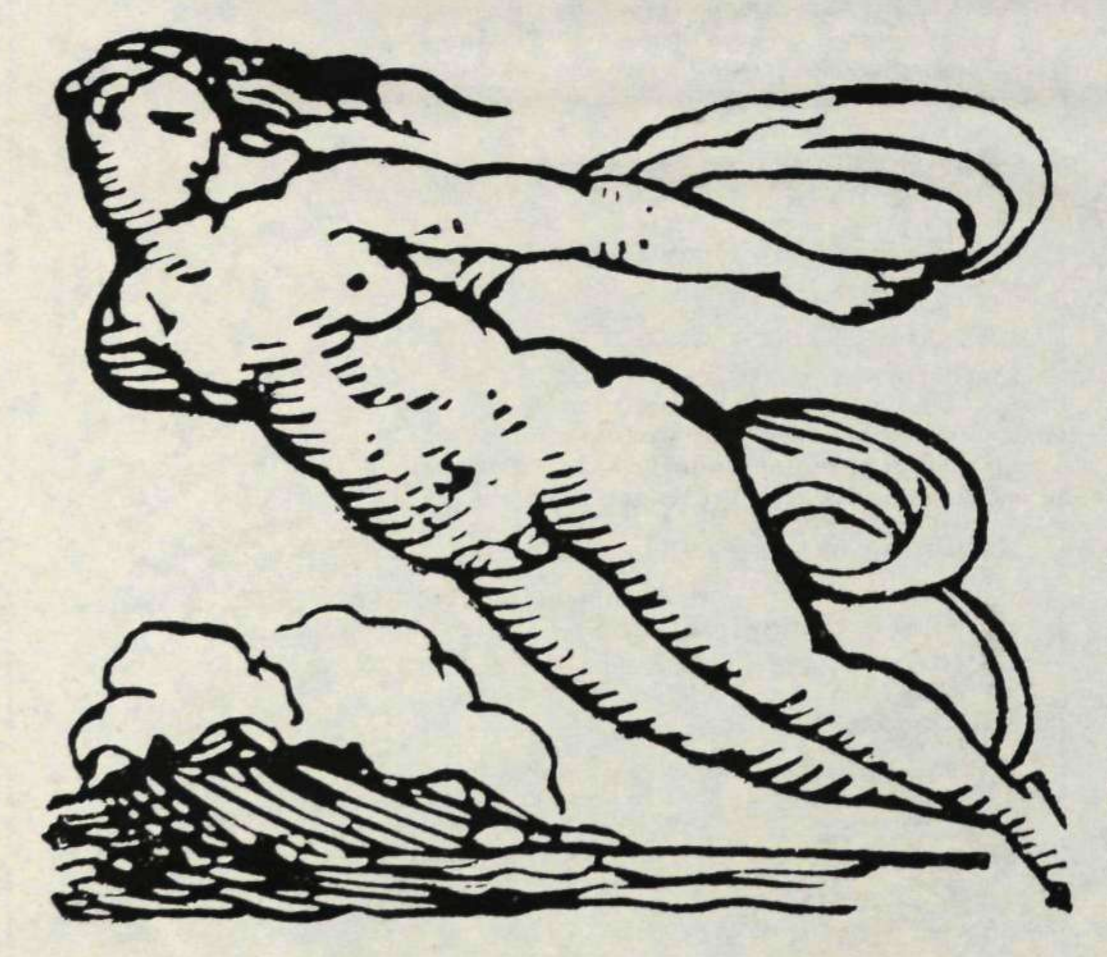
Bien sûr le pèlerinage s'imposait, j'ai fait le saut: Mirabel/Heathrow, sept heures de vol, $ 1 500, toute une semaine à admirer *ce tour de force:* Venice in London, toute une semaine, deux fois par jour suivre salle à salle *The Genius of Venice:* moments inoubliables hantés par la lagune aux bords de la Tamise. Plus que jamais, Londres m'est fenêtre sur Venise, Londra Palace, mon hôtel vénitien, là je découvre, redécouvre, chaque fois, au réveil, San Giorgio, l'île magnifique, Saint-Marc, babel vertigineux, grouillant des voix multiples de la meute touristique, la même qu'ici, encore toujours la même derrière moi, indignée, exaltée, déçue, mitigée, partagée, bruyante, comme au Ducal jetant un œil vorace sur le *Lion* de Carpaccio (singulier Carpaccio, réfractaire à toutes repros, immanquablement, il me happe vers Venise), deux pieds dans la lagune, deux pieds sur la terre ferme, accédant au vert végétal, vert au cœur du noir de la dense forêt, magnifique bête aux ailes de paon, auréolée de rouge magnificence, tenant d'une patte, ouvert, le livre rouge de paix, entre Saint-Marc et Saint-Georges.



Inoubliables moments hantés par la lagune on Thames River

Vertige vertigineux le seuil à peine franchi qu'elle m'interpelle immensédense

plus de trois mètres de long et deux de haut, s'étale, tout un mur presque, ce *Jugement de Salomon*, 1508-1511, cette toile dite inachevée, si elle n'était qu'ainsi: arcade, arc-en-ciel, prisme des formes et couleurs, annonce, à l'insu de tous, sans doute, d'un cubisme à venir, le Maître lui-même traqué par tant d'audaces n'osant point crier: *eureka!* Voici ma griffe, vois là mon œuvre, ultime: ce gris marbre d'où se détachent comme une apothéose mille couleurs spectacles: rouges vénitiens et bleus virginaux, verts marbrés et jaunes orangés drapant la douceur des roses-chairs d'adorables madones, mères tendues, pendues aux lèvres de Sa Majesté, le Seigneur des seigneurs, Protecteur des Arts, l'unique Salomon, superbe, de son trône, tranchant justice, tête prise au *rouge du carré* sous sa coupole d'or, domine la gente qui le ceinture, d'un bord à l'autre, attendant que l'épée fixe les parties. Toute une légende, la belle ouvrage, incroyable Sebastiano, Sebastiano del Piombo (1485-1547) qu'il faut voir à la National Gallery, toujours à Londres, sa *Résurrection de Lazare*, immense kaléidoscope d'une maestria de gestes, et comprendre que ce *Salomon* aucunement ne fut *coup de dés*, aucunement.



des bassano
des bordone
des carpaccio
des giovane
des moroni
des riccio
des sansovini
des schiavone
des veronese

Qu'il vente, qu'il pleuve ou qu'il neige, peu importe! Le voyage à Londres, que dis-je, le pèlerinage s'impose, écrivait-elle, enthousiaste.

Londres, encore Londres, toujours à la National Gallery

Venise plus que présente ici, où se côtoient, Giorgione, Veronese, Tintoretto, Sebastiano del Piombo, lui, encore lui et sa *Fille d'Hérodias* rageusement belle dans ses bleus éclatants, Tiziano, *Titien, l'inventeur du portrait moderne*, rapporte-t-elle, Titien tissant sa toile de noirs denses d'où émerge le rose rouge des visages altiers, enfants ou adultes, qu'importe, toujours des noirs sublimes drapant les corps, jusqu'aux collets.



Incroyables magiciens que ces peintres vénitiens

Incroyable, oui, j'aurais voulu que tu sois là, vibrante sous le charme des noirs titiens, noir magnifique de la cape de *Jacopo Pesaro présenté à saint Pierre par Sa Majesté Alexandre VI*, toile de 1516, noir cacao du cadre cernant le triple triangle d'une *Allegory of prudence*: hommes et bêtes, jeunesse et vieillesse, d'un côté, le fini exemplaire du classique Titien, portraitiste princier, de l'autre, l'angoisse expressive du Titien mûrissant, refusé par certains, celui du *Supplice de Marysas*, 1570: toile fantasque, impressionnante, impressionniste aussi, avant la lettre, ce Titien dont Rubens a vite saisi toute l'importance, tous les registres, toile d'un autre âge, là plus qu'ailleurs, dans sa *Mort d'Actaeon* ou son *Enfant avec des chiens*, s'y retrouvent ces touches et ces teintes si chères à Renoir, à Manet, à Cézanne, teintes des années folles dirait-on, Titien dénonçant le paganisme se fait *avant-gardiste*, mais le moulin, le déjeuner, ces joueurs de cartes, qu'annonçaient-elles, toiles d'une autre époque, comme par hasard de fin de décade, de fin de siècle, après rien n'est pareil, 1570, Venise bientôt ne sera plus Venise, mais toujours Venise, irrésistible, l'Empire de la Couronne étend son emprise sur les mers, à Londres, je découvre quatre siècles après, ce Titien de l'autre côté, là au Royal Academy sur Piccadilly, archipel d'angoisses perdu depuis 1673 Kromeriz, loin des regards indiscrets, quelque part dans l'Archidiocèse tchèque, tandis que les *joueurs* du Courtauld font route du Japon vers l'Australie, la généreuse Londres les faisant tourner contre bonne fortune, et moi qui tourne, tourne tout autour, ce *Supplice*, dans le vacarme de la meute, ébloui, ma tête bourdonne à s'éclater, je n'en peux plus, où es-tu donc chère, très chair adorable?

Où es-tu donc, cours, cours donc voir l'extrême aboutissement de cette *Allégorie* dont on ne saura peut-être jamais la date, mais qu'importe, ce qui s'y annonçait, s'y annonce est là sous nos yeux sur Piccadilly, magistral: *Jacob Journey* de 1560, propriété de Sa Majesté la Reine, où le réel ne compte plus, seule notre vision prime, mienne ou sienne: des mornes bruns aux sommets bleus, un ciel multicolore, des visages grisâtres comme passés au charbon, et le tohu-bohu des gestes de l'humaine quotidienneté sur ce pré de brebis où émergent, presqu'irréels, boucs, chameaux, chiens, bourriques, comme cette main humaine rougie par on ne sait quel labour, l'audacieux Bassano! 25 ans après, il va encore plus loin avec son *Suzanne and the Elders*, travaillant essentiellement les couleurs, les décomposant pour faire jaillir, du noir le plus noir, le blanc le plus blanc, éclatant sous le rose du visage d'une Suzanne presque nue, vaporeuse dans le froissement gris bleu des linges longeant son corps, adorable, sous l'agitation vive des touches foisonnantes.

À Venise, dit-on, depuis 1540 la peinture n'est plus la même, oui, après le Titien, après Bassano, Schiavone œuvre à cette quête lumineuse: fulgurance coloriale d'une gestuelle franche rythmant son *Adoration des Mages* ou ses *Annonciation*, que de jaunes enivrants illuminent les rouges roses du bleu céleste... les bleus, les rouges, les jaunes, teintes chères à Schiavone, comme son ocre brun des pourtours, brun terreux virant au noir le plus noir, densément titien du *Christ devant Hérode*, toile de l'âge tragique où Schiavone, comme Titien, trouve son noir dans le surgissement du rouge, rouge tranchant, infra-rouge, noir, l'harmonie des couleurs à réjouir nos sens, réjouissances ultimes que nous offrent les toiles du Tintoret: toutes les tonalités du jaune ou presque, couleur sublime sur la palette du Maître, quelle expressivité, que d'ouvertures dans cette œuvre: jeu complexe des perspectives du *Christ parmi les docteurs* ou du *Lavement des pieds*, toutes ces toiles sur la toile, enchevêtrement labyrinthique des couleurs et des formes du *Modello for «Paradise»*, tant de richesses, indescriptible, dirait-on.

Fulgurance

Merveille merveilleuse

Tintoretto (1519-1594) que le Titien, colporte-t-on, chassa de son atelier, car trop brillant ou trop vorace, saura-t-on jamais, Sartre lui-même qui le nomma définitivement, pour la doulce France, *le séquestré de Venise*, n'a su trancher: fusion et dépassement, du Tintoret à son meilleur qui clôt ici avec Veronese *ce tour de force londonien* du touriste JONAS-SAINT, Jean de son prénom, tandis que d'autres, ici ou là, se perdent ailleurs, qui dans Riccio, qui dans Lotto, Lorenzo Lotto dont l'énorme *Saint Christophe, saint Roc et saint Sébastien* l'épouvante, il hésite même à l'approcher, une peur terrible de s'enliser dans ces eaux bleuies sous le gris d'un ciel menaçant, ou d'être mordu par la bête venimeuse — décidément tout n'est pas rose ici, tout n'est pas fête donc, comme chez Vecchio, Jacopo Palma il Vecchio, sa *Baignade des Nymphes:* éclatant chassé-croisé des corps autour d'une source invitante, que des rondeurs roses claires tournoyant dans le bleu vert d'une nature clémente, quel contraste avec la Nymphe solitaire, *Nymph in a Landscape*, tire-t-on, Belle perchée sur la montagne, nue sur ses couvertures rouge et blanc, entièrement nue, on dirait la *Vénus des prairies* après l'orgasme, Jacopo, semble-t-il, avait de la suite dans les idées, folles suites, rien que des *nus*, entre blanc et rouge au cœur de la nature: rouge sacrificiel de la femme menstruée, blanc purificateur de la vierge sanctifiée, toujours la même en proie aux passions multiples, femme femme, femme mère, femme perverse, femme, mais d'autres, plus réservés ou futés, l'évitent, se pendent plutôt aux courbes franches d'un Perdenone (qui donc affirme qu'à Venise on ne sût point dessiner?): «toute une révélation!» clament-ils, «toute une révélation!» faisant échos aux éplucheurs de cartes de l'Illustre République, la Sérénissime marchande, entre Londres et Montréal, du 5 mars au 20 avril de l'an de grâce 1984. □



Gravure sur Bois d'Émile Bernard

L'autre et le non-soi
ou le kadlounisme* obligé

** De «kadlouna» (homme blanc). J'entends par «kadlounisme» cette version locale — type académique — du fardeau-de-l'homme-blanc s'étant propagée, grâce à Kipling et ses successeurs jusqu'aux confins de l'Empire et dont nous sommes tous, à notre corps défendant, il va sans dire, les héritiers moraux et politiques.*

Jean Morisset

L'Autre. L'autre qui me regarde de plein front et sous trois langues, en plein centre de ce dépliant publicitaire signé *Association Inuksiutiit Katimajiit Inc.* et *Université Concordia/Concordia University* (voir ci-contre). L'autre qui arrive mal à me dire qui elle est et pourquoi elle est là, et partant, qui je suis pour être là. L'autre qui me regarde à travers une interrogation infinie et une tristesse absolue, comme si je pouvais savoir ce qui se passe, comme si je pouvais savoir qui nous sommes et où nous sommes!

Bien sûr, il n'y a qu'à lire le dépliant pour savoir. Nous sommes à *Montreal/Montréal*. Nous sommes au *Fourth Inuit Studies Conference/Quatrième Congrès d'Études Inuit* se déroulant à l'Université de la Concorde (quel nom exemplaire à saveur jésuitique et vaticane que personne n'oserait désavouer). Nous sommes à un *Conference/Congrès* inscrit sous les auspices des «Communications Studies» *(non incorporées et unilingues anglos)* et d'une «Association Inuksiutiit» (incorporée et bilingue franco-esquimaude). Ce jeu inégal entre trois langues est certes indicatif de quelque chose, mais je n'arrive pas à savoir pour autant où je suis exactement dans l'espace et le temps. À quel moment sociologique de l'Amérique puis-je bien me trouver lorsque je pénètre dans le hall d'entrée du pavillon Henry F. Hall pour monter à un étage où tout — les indications, les informations, la publicité —, tout est bilingue sauf la langue.

Bienvenue en anglais

Moi qui pensais avoir pour le moins une démarche bilingue, à défaut d'un sourire «unmistakably» francophone, voilà qu'on me souhaite la bienvenue en anglais. Et c'est pourquoi je m'informe illico pour me voir répondre: «Non, monsieur, il n'y aura pas de traduction simultanée. Sorry. Pour des raisons techniques et administratives hors de notre contrôle, notre conférence sera privée des services de traduction du Secrétariat d'État. We were left with no choice. We would either held a conference without simultaneous translation or we would held no conference at all.

— J'imagine que si les francophones s'étaient retirés de la conférence sur les *Inuit Studies* en invoquant l'absence de traduction en français, on les aurait taxés de verser dans le «colonialisme inversé» le plus rétrograde... Et une telle forme de «French-Canadianism» serait alors apparue comme un manque de respect à l'endroit des Inouites.

— Euh! Well... Everyone is entitled to use «la langue de son choix [*here and nunc*]. And tell me, do you speak Eskimo, I mean, Inuttitut? If *not, be honest and quit complaining about French. It is not you and me but the Eskimos, I mean, the Inuit, which are left in the void.»

Taïma (ça suffit, comme on dit en Nouvavoute). Voilà l'éternel triangle linguistique qui m'est renvoyé à nouveau en plein visage. Et si je parlais esquimau, je veux dire, inoutitoute, que se passerait-il alors? Est-il possible qu'un «eskimo-speaking-french-canadian» ne parle pas également anglais? Alors soyons raisonnables. Nous pouvons tous être bilingues si bon nous semble, mais à défaut d'être trilingues, let us be sensible et tâchons de nous comprendre. That is, parlons unilingue.

Montréal. Montreal/Concordia. L'idée de deux solitudes n'a jamais été plus fausse et l'ombre autochtone qui nous rassemble tous ici est là pour en témoigner. Non, il n'y a jamais eu deux solitudes en ce pays, mais une espèce d'altérité à sens unique prétendant interpréter la sensibilité de l'autre pour mieux la réduire à sa propre solitude. Toute solitude idiosyncratique, fut-elle esquimaude ou french-canadian, se trouvant de ce fait en état d'illégitimité éthique eu égard à un système qui la comprend si bien. Mais ce sont les mots «soyons honnêtes, sensibles et raisonnables» qui ne cessent de me résonner à l'oreille. Je les ai entendus si souvent, ces



dernières années, et toujours dans la bouche de la partie gouvernementale, aussi bien autour d'une table de négociations à Ottawa ou à Yellowknife qu'aux conférences constitutionnelles sur les droits aborigènes. Aucun doute là-dessus, je suis en *territoire idéologique bien* connu.

Je continue à me promener à Concordia en me demandant comment définir un tel milieu: tous des non-anglais parlant leur langue entre eux, lorsqu'ils sont deux à deux — je reconnais l'arabe, l'hispano, le créole, le portugais et quoi encore... le français — et s'interpellant en anglais dès qu'ils sont en groupe. Comment, en effet, définir un tel milieu: tous des non-anglais s'agglutinant en anglais. Décidément, cette question de langue devient une idée fixe; mais comment m'empêcher d'écouter ce que je vois? Je viens de transiter par la Floride, il y a quelques semaines, et j'ai l'impression que l'aéroport de Miami est plus hispanophone que Concordia n'est francophone. De fait, j'en avais presque oublié que Montréal pouvait être une ville aussi anglophone. Pourtant, J'étais à l'UQAM il y a une heure à peine, en compagnie d'une Autochtone de l'Ouest qui me disait exactement le contraire: «I never realized that Montreal could be that French!». Il est évident que de telles catégories ne sont pas seulement linguistiques mais recouvrent une toute autre réalité, une émulsion anthropologique absolument hors-contexte et dont il ne doit surtout pas être question dans un tel progrès. Car nous sommes conviés à Concordia pour nous pencher sur les *Études/Inuits/Studies* et non pas amenés sur les lieux par les Esquimaux pour nous pencher sur Concordia!

L'Esquimau vu par les autres

Que de gens en effet — et j'en suis — regroupés ici autour de l'Esquimau et de l'être Inouk, que de spécialistes s'occupant de sa définition, de ses droits, de ses mythes, de ses déviances, de son image, de sa quintessence, etc. À chaque fois que je vais à un tel *congrès — et je ne peux* m'empêcher toutefois d'y revenir sans cesse — j'ai l'impression d'assister à une grande déliquescence autochtone dont aucun essaye d'attraper les bulles. C'est comme si le nombre d'Esquimologues croissait en relation directement proportionnelle à l'assimilation des Esquimaux eux-mêmes. Que recherchent donc tous ces Esquimologues? Une nouvelle vision de l'univers? Une nouvelle définition de l'État? Si tel est le cas, il s'agit d'un secret fort bien gardé.

Il ne sera, en effet, à peu près jamais question à la Conference de la nature même du Canada — and for that matter, de Concordia — mais plutôt de la nature même de l'Esquimau. Comme s'il s'agissait d'une nouvelle pierre philosophale susceptible d'apporter la paix éternelle et l'illumination anthropologique à tous ceux qui en contempleront l'image, la vraie image. On présentera d'ailleurs, en parallèle à la Conférence (voir ci-contre), une exposition de photographies de Robert Flaherty dont le propos semble être justement de nous montrer l'Être Esquimau *per se*. L'Esquimau d'avant son entrée dans les congrès. On projettera également, *un peu plus tard au* cours de la conférence, un film portant sur le Saniqoulouak chasse-et-pêche d'avant la venue de l'État et de l'Université (c'est-à-dire les Îles Belcher à la belle époque). Je regarde l'écran et je nous regarde regarder l'écran. À nouveau, me revient cette impression de participer, sous les effluves d'un voyeurisme climatisé, à la remontée progressive de l'univers pré-académique qu'une telle réunion a précisément pour mandat d'émasculer et de rechercher à la fois. Ce sentiment contradictoire ne me quittera pas par la suite et ira plutôt en s'amplifiant. C'est pourquoi il me faut absolument risquer quelque analyse sur tout cela.

Comment dire? Que peut bien célébrer un tel congrès au-delà de ses libellés officiels et de son adéquation parfaite aux normes pré-établies un peu partout par ce monde occidental nous en-

globant tous d'office? Dans un compte rendu intitulé «Croissance du rôle des Inouites dans la recherche appliquée» (voir *Northline/Point Nord*, vol. 5, no 1, janvier 1985), on pouvait lire la déclaration suivante de Mme Gail Valaskakis, l'une des organisatrices de la conférence:

«Peut-être l'un des aspects les plus significatifs de la conférence dans son ensemble se trouve-t-il, tant sur le plan de la nature que de la quantité des travaux, du côté des recherches poursuivies par les Inouites et leurs associations [ma traduction].

Je ne suis pas sûr du tout qu'il s'agisse là de l'aspect le plus significatif de la conférence. Bien au contraire. Je dirai plutôt que c'est dans la mesure où les Inouites s'assimilent à la structure mentale, conceptuelle et analytique *d'un tel exercice qu'ils prendront*, à peu d'exceptions près, la parole. D'ailleurs on a entendu, au cours d'une séance/débat, une réflexion autrement significative, et je cite textuellement:

«Mais je suis venu entendre les Autochtones, moi! Mais où sont-ils donc? Pourquoi ne sont-ils pas ici en train de parler?»

On aura peut-être deviné qu'une telle intervention a été *«produite en français»*. Alors comment concilier les deux avis exprimés ci-dessus? Si cette conférence se caractérise par la participation des chercheurs autochtones, pourquoi cet intervenant francophone n'a-t-il pas perçu une telle participation au cours du congrès? Sans doute n'avait-il pas compris que ce congrès n'est surtout pas celui des Esquimaux mais celui de la parole de l'autre sur les Esquimaux. *Parole à laquelle* tous devront se rallier. Tous, y compris l'Esquimau lui-même, devront devenir «autre» et parler Kadlouna pour se faire entendre.

Phantasmes et déculpabilisation

Sous le couvert d'une langue scientifique non-équivoque, un tel congrès se déroule en effet dans une sphère mentale bien particulière, à michemin entre la représentation phantasmée des Esquimaux et la déculpabilisation d'une espèce de chrétienté académique. Ceci s'est avéré particulièrement obvie dans le cas du discours sur les droits aborigènes. La référence pratiquement obligée à l'Australie-et-ses-Aborigènes, à la Nouvelle-Zélande-et-ses-Maoris, pour mieux mettre en valeur, en oubliant le reste de l'univers, Ottawa-et-ses-Esquimaux, ressemble à une pause-café «allongée» plutôt affligeante. Jeu colonial bien ourdi auquel on ne fait participer que les seules colonies britanniques bien «blanches», ayant toujours su conserver la reine d'Angleterre à leur tête, histoire de savoir lequel des ex-Dominions possède les «quaintest modernized natives» et promulgue les «nicest aboriginal rights». Il n'est jamais question, bien sûr, de mettre Ottawa et son hinterland exactement sur le même pied que l'Afrique du Sud, et on se demande bien pourquoi. Ne serait-ce que parce qu'il s'agit d'un des seuls pays de l'Empire où il fait bien parler Afrikaans, ce joual «blanc» version Johannesburg qui apparaît d'autant plus autorisé là-bas que toute autre forme de joual est méprisée partout ailleurs.

Et c'est ce genre de relations trop évidentes qui est complètement exclu de nos discussions. Il existe ici, à l'intérieur même de cette université, un *cosmopolitisme tiers-mondiste* circulant à travers tous les corridors et un tiers-monde autochtone mis en valeur par cette conférence qui s'excluent mutuellement l'un l'autre, selon les règles du jeu accréditées par tous. Le Montréal multiculturel partout prégnant dans ces lieux s'en trouve complètement occulté par la mansuétude idéologique que se tissant ici autour de l'être esquimau. Si bien que *l'Esquimau et son identité* apparaissent d'entrée de jeu comme des «décorations» essentiellement et exclusivement pan-canadiennes, c'est-à-dire comme la propriété exclusive de l'Amérique Wasp post-rapatriement constitutionnel. Les Esquimaux étant prescrits comme anthropologiquement autochtones et sociologiquement anglophones, on préfère aller chercher la comparaison en Australie anglo-saxonne plutôt que de s'arrêter à ce Montréal interethnique qui est déjà en passe d'éclater sous nos yeux, de toute façon.

Mais je commence à comprendre un peu pourquoi on procède ainsi. Dans la mesure où la question autochtone et le Montréal inter-ethnique serviraient complémentairement à remettre en cause un même système et un même modèle socio-politiques, il faudrait dire adieu à cette différence rêvée et symbolique que représentent et l'Esquimau et le Grand Nord écologique. C'est pourquoi il faut inventer ici même un rapport phantasmé à l'autre (l'Esquimau) hors de la présence de l'autre (le Philippin ou le Jamaïquain étudiant à Concordia). Comment rêver politiquement une réalité qui nous fait face, sans dire adieu à l'Esquimau, l'Inouk, l'Inouit, l'Inouite, l'Autochtone, le Non-Blanc? Bref, le non-soi insaisissable dont la différence éternelle représente le sujet, l'objet, le prétexte et la légitimité de tout ce jeu conférenciel.

Un tiers-monde occulté

Jeu auquel je prends d'autant plus d'intérêt que cette réalité fuyante que je tente vraiment de saisir représente déjà le Montréal de demain, si ce n'est le Montréal de maintenant. Ce Montréal qui est à la fois la capitale culturelle de tous les Inouites de l'Arctique de l'Est et de tous les Haïtiens de la diaspora. Je répète partout à qui veut l'entendre qu'une telle conférence est plus révélatrice de la réalité montréalaise actuelle que tout autre événement socioculturel. Mais rien, personne n'en parle nulle part. La presse francophone ne mentionne même pas la tenue d'un tel congrès. Pour l'establishment intellectuel de



L'Inoushouk devant son créateur ou l'Esquimau d'avant les études/ Inuit/studies

«mon pays», il s'agit là d'un non-spectacle, d'un événement-fantôme.

Montréal multiculturel. Tiers-monde occulté, tiers-monde réel. Si on refuse aussi bien de l'extérieur que de l'intérieur de voir dans une telle conférence un tiers-monde en action, on ne pourra certes pas nier la présence d'un tiers-linguisme de fait.

Il me faut donc revenir à mon point de départ et au trilinguisme anglo-franco-esquimau systématiquement occulté à la fois par le jeu conférenciel et par le désir même des conférenciers, quelle que soit leur langue maternelle. Derrière le «lip service» dont aura *bénéficié* la langue esquimaude — il n'y eut aucune communication en esquimau mais bon nombre de discours d'apparat, tous présentés par des francophones, incidemment —, derrière également la prohibition généralisée du français par les francophones eux-mêmes, se joue ici, à mon avis, l'un des derniers actes de l'Amérique du «melting pot». Ce qui plus est, on assiste, impassibles, au refus de différents groupes minoritaires, en l'occurence les Canadiens (ou si on préfère, les French-Canadians, les Québécois) et les Esquimaux (ou si on préfère, les Inouites), d'établir quelque rapport particulier entre eux pour mieux plaire à l'œil souriant de l'unilingue anglo (linguistiquement ou autrement, et aussi bien comme individu que comme système de pensée).

Car ils n'ont pas, eux — les unilingues anglos qui forment la majorité absolue à ces assises —, à vouloir s'exprimer ni en «frenché» ni en «esquimau», puisqu'ils incarnent le discours wasp «benevolent» caressant de par sa présence même la nuque minoritaire de l'Autochtone. Et le simple fait qu'ils s'autorisent à s'intéresser à la chose esquimaude est déjà une garantie suffisante de leur désintéressement. Désintéressement de ceux qui s'intéressent par procuration aux Esquimaux, puisque tout cet intérêt naît au moment précis où c'est l'État et ses activités qui sont devenus en fait le véritable objet d'étude et non plus le «native» et ses «iglouliks». Ce qui me surprend toujours, c'est cette naïveté avec laquelle on prétend ne pas parler de l'État mais des Esquimaux. Et ce qui me déconcerte encore plus, c'est cette prétention à vouloir parler des Esquimaux en dehors du système socio-politique franco-anglo qui les confond.

On a affirmé durant le congrès que les Esquimaux se retrouvaient présentement (1984) exactement au même niveau historique que les Canadiens (-Français) quand ils ont décidé (sic) d'entrer dans la Confédération (1866). Soit, mais à cette différence près que les Esquimaux négocient les modalités de leur «entrée» dans un système à l'intérieur duquel on les a déjà fait «entrer» sans les consulter. C'est pourquoi on parle si facilement de «self-determination», mais jamais de souveraineté, ce mot étant pratiquement tabou. Mais que disent les Canadiens (-Français) devant un tel parallèle? Que disons-nous? Il nous faudra bien nour prononcer, un jour, là-dessus puisque nous sommes pris à partie dans ce débat.

All Together: la négation réciproque

Que disons-nous, en effet? Eh bien! Nous parlons anglais. Et non seulement parlons-nous anglais, mais nous essayons d'imiter le discours de l'autre sur un tiers en empruntant sa propre langue, c'est-à-dire tous ses présupposés. C'est ainsi qu'au cours du congrès, nous avons pu assister à des communications de francophones dans un anglais tellement laborieux qu'il devenait — je n'ai pas cessé d'observer en diagonale les réactions de la salle — aussi gênant de le comprendre que de ne pas le comprendre. Mais ce discours francophone s'exprimant en anglais sous prétexte de bien se faire comprendre, à qui s'adressait-il exactement? Et ce discours esquimau s'exprimant en anglais pour parler des *Inouites, à qui s'adresse-t-il* également? À qui peuvent-ils s'adresser sinon à ceux qui parlent en anglais et des uns et des autres? C'est pourquoi nous apparaissons tous dans un tel contexte, comme les ressortissants inavoués d'un groupe autochtone parlant d'un autre groupe autochtone dans le langage et la structure mêmes de l'appareil académique et géopolitique qui les autochtonise. C'est-à-dire *dans l'esprit du contrôleur* faisant de ce tiers-monde exactement ce qu'il est: un tiers-rapport. Et que nous nous déguisions en anglophones pour mieux entrer dans la parole dominante ou que nous nous déguisions en francophones pour mieux entrer dans cette analyse académique internationale si friande de cette ouverture à l'autre, sous sa propre fermeture à elle-même, cela revient *exactement au même.*

Cacher le rejet de soi sous le respect de l'autre érigé en objet, voilà qui est parfaitement dérisoire. Car ce n'est surtout pas une parole personnelle sur l'autre — l'Esquimau — dont il s'agit, mais un essai désespéré d'entrer dans le logos de l'autre sur l'Esquimau. À peu près comme si un Navajo empruntait la peau d'un Wasp de U.C.L.A. pour parler des Chicanos.

Cela conduit directement à la stérilité analytique la mieux aménagée. Car comment escompter la moindre contribution personnelle ou collective de celui qui nie au départ sa propre culture ou bâillonne son propre cri avant d'en avoir émis le premier son. Que peut-il sortir de la bouche d'un French-Canadian parlant des droits d'un autre peuple en s'insérant au départ à *l'intérieur* même de l'appareil digestif qui les domine, lui et l'autre peuple? C'est justement la négation de sa propre parole qu'il met de l'avant. Et dès lors, il ne reste plus rien. Plus rien que le respect inconditionnel du système de pensée se donnant le droit de jouissance et le droit d'analyse exclusifs et du French Canadian et du Canadian Eskimo.

Taire sa propre parole pour mieux respecter un autre érigé en objet ne peut aboutir en fin de compte qu'au rejet de soi. Et, en conséquence, au rejet même de l'autre sous la mascarade du respect de l'autre. Voilà ce que j'appelle du «kadlounisme obligé», ce processus de néantisation de l'autre par le non-soi et réciproquement. Processus dont tous les minoritaires conservent si bien le secret dans leur effort occulte pour devenir le grand-autre-plus-égal qui les domine tous. □

Jean Morisset
Département de Géographie
Université du Québec à Montréal

15 mars 1985

Je suis redevable à Françoy Raynauld de m'avoir incité à écrire cet essai. Je remercie vivement Anne-Marie Brousseau pour l'aide apportée par ailleurs à l'édition et à la révision de ce texte. J'ai également beaucoup apprécié les commentaires d'Hérard Jadotte.

L'artiste

* *Un livre paraîtra bientôt sur le même sujet aux Éditions de l'Hexagone, dans la collection Positions Philosophiques.*

Pierre Bertrand

Un art n'est rien s'il ne franchit pas la barrière du cliché, ce qui n'est pas une mince affaire. Et même lorsqu'elle est faite, elle n'est jamais faite une fois pour toutes, mais toujours à recommencer. Franchir le mur du cliché signifie opérer une vraie rupture, celle où le passé cesse d'exister. Ce n'est surtout pas une affaire d'imitation. Toute imitation est précisément cliché. Cela n'est pas facile, car au point de départ nous sommes envahis de clichés, notre tête en est pleine, de même que notre univers environnant, les images, la télévision, les journaux, le cinéma, même les gens sont pour la plupart des clichés ambulants, du moins se comportent comme tels. Nous-mêmes, à plusieurs égards, nous sommes un cliché.

Alors, la question se pose d'autant plus, comment sortir du cliché, sachant qu'un art valable ne l'est que lorsqu'il réussit cette opération? Ce n'est pas plus une question de méthode que d'imitation. Toute méthode est d'imitation, serait-elle celle que l'on invente. Franchir le cliché est une affaire de perception. Comment en arriver à percevoir autre chose que le déjà connu, le déjà tout fait, les images dont notre cerveau est plein?

D'une certaine façon, sortir du cliché est une entreprise impossible, et en même temps on le fait constamment, ça se fait tout seul sans qu'on s'en rende compte. Il ne serait pas possible de vivre autrement. Il s'agit d'un contact très intime avec le réel. C'est dans ce contact très intime, ce corps à corps, que la distance n'existe plus dans laquelle se situe le cliché comme un écran entre la réalité et nous, la vie et nous. Dès lors, parler de «réalité» et «nous» est certes une mauvaise façon de s'exprimer, puisque ces catégories n'ont précisément de sens que de désigner des choses séparées, c'est-à-dire de désigner des clichés. Quand nous parlons de contact «intime», de corps à corps, d'empoigner le monde, de le saisir, et non de le caresser lyriquement ou esthétiquement, nous désignons justement cette opération où «réalité» et «nous» s'abolissent pour donner place à un processus totalement immanent qui n'est pas plus intérieur qu'extérieur, mais qui est plutôt un pur Dehors anonyme et impersonnel, où l'artiste devient «miroir», où l'artiste en tant qu'entité séparée est aboli en tant que tel. Bien sûr, l'artiste demeure une entité physique distincte, mais psychologiquement il est aboli, les «verrières» qui le séparent du monde sont abolies.

«L'essentiel, c'est de se rendre parfaitement inutile, de s'absorber dans le courant commun, de redevenir poisson et non de jouer les monstres; le seul profit, me disais-je, que je puisse tirer de l'acte d'écrire, c'est de voir disparaître de ce fait les verrières qui me séparent du monde»[1]. L'artiste n'est plus personne psychologiquement, il saute à l'eau pour s'absorber dans le courant commun.

Donc, le cliché n'est dépassé que dans l'abolition de la personne en tant qu'entité séparée. Cela exige, atteindre cette position exige un travail d'ascèse, de grande sobriété, de grande impeccabilité. Il faut que les émotions, tout ce qui est personnel, arrivent à se résorber pour que le regard devienne clair, soit capable de voir les faits, et non des interprétations de faits. C'est ce que signifiait Kafka lorsqu'il reprochait à son jeune ami Gustave Janouch de faire du «lyrisme». «Vous parlez plus des impressions que les choses éveillent en vous que des événements et des objets eux-mêmes. C'est du lyrisme. Vous caressez le monde au lieu de le saisir»[2].

S'absorber dans le grand courant commun de la vie, telle est sans doute la formule de dépassement du cliché. Abolir l'écran qui nous sépare de la réalité, et sur lequel écran défilent tous les clichés comme autant de photos, d'images-cinéma, d'idées toutes faites. Krishnamurti, sur un tout autre registre, le dit très bien. On n'accède à une autre dimension que lorsque la pensée devient silencieuse, que lorsque l'artiste devient une pure machine impersonnelle. Bien sûr il y a toujours les mots par lesquels on s'exprime quand on est écrivain, et ces mots sont chargés d'un passé, de jugements de valeurs, de visions et perceptions pré-existantes. Comme le dit si bien Beckett, «je suis fait de mots, je suis en mots, les mots des autres».

Mais on ne part pas d'ailleurs que là où on se trouve. Il faut toujours procéder avec les moyens du bord, on n'a pas le choix, et non pas attendre quelque délivrance à partir de laquelle on pourrait enfin commencer. En fait, il n'y a jamais de commencement à proprement parler, car on se trouve toujours au milieu, il faut toujours prendre le train en marche. Cette idée d'un début absolu, loin de pouvoir nous sortir du cliché, est elle-même un cliché, une invention de la pensée pour remettre les choses à plus tard. *Il n'y a de dépassement du cliché qu'ici-maintenant*, non pas au sens où ce présent est un point dans le temps, déterminé à devenir passé et à être remplacé par un autre présent qui est pour le moment futur, mais il faut plutôt comprendre cet «ici-maintenant» comme le temps et le lieu d'un processus qui produit sa propre temporalité en tant qu'il procède, et tant qu'il procède.

Car le temps en termes de passé, présent et futur est lui aussi un cliché. Le problème, bien sûr, c'est que nous ne disposons que de clichés pour exprimer quelque chose qui ne serait pas un cliché. Mais celui-ci n'est qu'un effet d'optique, qui ne devient tel que lorsque tout se fige et s'arrête. Mais en lui-même le processus est *devenir*, incessant devenir où il n'y a rien de stable ou de fixe, si ce n'est le processus même en son parcours.

Ou, pour l'exprimer autrement, c'est une question d'intensité. On ne dépasse le cliché qu'à force d'intensité et de passion, ce qui ne veut pas dire excitation ou enthousiasme, mais une passion froide, lucide. Il y a dépassement du cliché lorsque l'intelligence du corps peut s'exercer pour elle-même, sans l'intervention de la conscience. Le corps *voit*, se branche directement sur l'inconscient des autres corps, y compris les corps sociaux ou les corps de la nature et du cosmos, et ce n'est que dans cette appréhension immédiate que quelque chose de «nouveau» peut être vu. Non pas quelque chose de nouveau qui viendrait s'ajouter au stock de l'ancien, mais quelque chose de radicalement «neuf» en soi-même. Puisque le cliché est le connu, il faut dire que ce nouveau est positivement *inconnu*, et qu'il n'y a pas moyen de l'amener à la connaissance ou à la conscience, qu'on ne peut amener ainsi qu'en le traduisant, le trahissant, et dès lors ce n'est plus l'inconnu, mais un calque, une image de celui-ci.

On peut toujours tenter d'imiter ce calque, mais on comprend dès lors que «le calque ne reproduit que lui-même quand il croit reproduire autre chose»[3]. En lui-même, cet inconnu pour la conscience et la pensée, ne peut être que *vu*, vu par le corps, non pas en tant qu'organisme ou cerveau, mais en tant que corps intensif (Deleuze et Guattari disent: «corps sans organes», expression empruntée à Artaud). Seul le corps compris en ce sens, comme celui qui opère le troisième genre de connaissance selon Spinoza, connaissance «intuitive» et non intellectuelle, peut créer le champ de pure immanence, champ ou processus de création qui se déroule tout aussi bien dans la vie que dans l'art, et qui ne peut se dérouler dans l'art que parce qu'il se déroule *aussi* dans la vie.

Quand nous disions qu'il faut abolir, faire tomber les murs qui nous séparent de la «réalité», nous le disions littéralement. Il faut en arriver au point où les choses elles-mêmes se montrent, «telles qu'elles sont en soi» dirait Spinoza, et non pas dire aux choses ce qu'elles sont. Il faut que l'artiste s'efface, disparaisse devant la création. Dans l'art en effet, il ne s'agit pas de fuir dans l'imaginaire, de construire un «territoire imaginaire», mais de faire réel, plus réel. Quitte à ce que ce réel ne «ressemble» pas aux apparences, mais justement il ne s'agit que d'apparences. Et le réel, même s'il est déjà là, il faut le produire, le créer puisque d'emblée on ne se trouve que dans les apparences, les apparences de toutes les réalités et pouvoirs établis. Et ce mur, comment le franchit-on, le traverse-t-on? Ce n'est sûrement pas en s'y précipitant tête première, car alors on risque d'y perdre la tête et de ne rien gagner.

Il faut plutôt, comme le dit Van Gogh dans une lettre, «le limer» patiemment, lentement. Voilà pour la «préparation». Mais en lui-même, le mur se traverse comme un saut incorporel sur place. «Il n'y a rien eu. Et tout est autre. Il n'y a rien eu. Et tout est nouveau. *Il* n'y a rien eu. Et tout l'ancien n'existe plus et tout l'ancien est devenu étranger»[4]. Il n'y a en effet pas d'autre moyen de traverser que par ce moyen «miraculeux» (au sens où la vie elle-même, la matière, le corps lui-même est miraculeux. Comme disait Spinoza, on ne sait pas ce que peut un corps...). Il faut se trouver d'emblée dans une telle position, même si d'emblée on se trouve aussi dans une tout autre position, celle des vérités toutes faites et des clichés ambiants. C'est comme pour l'enfant. L'enfant ne cherche pas à faire l'enfant, et quand il le fait il se comporte déjà comme un adulte. Il *est*, et c'est à partir de là qu'il perçoit le monde sans qu'il y ait de séparation «psychologique» entre l'observateur et l'observé, pour employer les expressions de Krishnamurti.

De même l'artiste ne cherche pas à «faire» l'artiste, il est, et ce n'est que dans cette position qu'il peut enfin être un artiste. Miller a cherché les quarante premières années de sa vie à devenir un artiste. Il ne l'est devenu qu'en y renonçant. «Il y a un an, il y a six mois, je pensais que j'étais un artiste. Je n'y pense plus, *je suis!* Tout ce qui était littéra-

ture s'est détaché de moi. Plus de livres à écrire, Dieu merci!»[5]. Et c'est ainsi que commence son premier chef d'œuvre, *Tropique du cancer*. Et même de dire «je suis» n'est pas s'exprimer correctement, car on n'est jamais que ce qu'on veut devenir, et *quand toute volonté de devenir autre qu'on est tombe*, c'est l'être lui-même qui s'efface pour donner place à une position de pure transparence, ce que Miller appelle «être un poisson dans l'eau» ou «un billot qui coule avec le fleuve».

Tout cela n'a de valeur que dans la mesure où on le fait, on peut le dire et le faire en même temps, comme on peut le dire sans le faire. On ne peut même pas dire «je l'ai fait», maigre consolation et qui ne console de rien. Une *création, création artistique* ou création à même la vie comme c'est le cas chez l'enfant, n'a de valeur, d'«existence» qu'en autant qu'elle procède et tant qu'elle procède. C'est comme pour «aimer». Il est absurde de dire «j'ai aimé» ou «j'aimerai». Mais il est sans doute tout aussi absurde de dire «j'aime», dans la mesure où l'amour n'est pas une affaire de la conscience qui fonctionne dans la séparation, mais plutôt de ce champ d'immanence dont nous parlions dans lequel il n'y a *pas plus de «je»* que de «tu», sans qu'il y ait bien sûr non plus identification, «fusion» entre je et tu.

Il s'agit d'un tout autre rapport, hors de l'unité tout autant que de la dualité. C'est ce que nous appelons, faute de meilleurs termes, contact direct, connaissance intuitive, perception par delà la pensée. L'enfant le fait peut-être, mais cela ne produit aucune nostalgie car cette position qu'occupe peut-être l'enfant ne lui appartient pas plus qu'à quiconque. Ou encore, on peut dire que l'enfant est avec nous, contemporain de l'adulte; que l'artiste ne devient-artiste que par un devenir-enfant qui n'a rien à voir avec faire l'enfant.

Nous avons comparé créer à aimer. Nous pourrions aussi dire désirer. C'est qu'il s'agit bien de la même chose. De la même façon que l'artiste doit *abolir la barrière des émotions* pour devenir un artiste au sens strict et rigoureux du terme, de même pour aimer, et quand on aime, il s'agit de quelque chose d'infiniment sobre qui n'a rien à voir avec émotivité ou sentimentalité.

En fait, nous sommes toujours entre les deux, au milieu, comme la mauvaise herbe qui pousse entre les choses et parmi les autres choses. Nous ne cessons de passer d'un pôle à l'autre, du connu à l'inconnu, de l'inconnu au connu, du conscient *à l'inconscient, de l'inconscient* au conscient... Ce processus de passage fait lui-même partie intégrante du processus artistique, comme il fait partie de la vie. Comme disent Deleuze et Guattari, même les ratés font partie du plan. Il ne s'agit pas en effet de dénier les clichés, de faire comme s'ils n'existaient pas, mais au contraire de les habiter, de s'enfoncer en eux, de toute façon nous le faisons, nous ne cessons de le faire.

Le cliché est le matériau de départ de l'artiste, il n'y en a pas d'autre, c'est sa «matière première». Le cliché est *comme la peur. Inutile de la* fuir, elle nous collera aux talons dans notre fuite. On ne s'«évade» de rien, car on ne s'évade que dans ce dont on cherche à s'évader. La terre est ronde! *Donc*, ne pas fuir, ne pas s'évader, mais faire face, «empoigner», «saisir», mais sans pathos, sans attitudes pittoresques. Sobrement, délicatement, amoureusement oserais-je presque dire. Et si on fuit, faire fuir en fuyant, comme lorsqu'on dit qu'un tuyau fuit. Si on se lève de table, c'est en apportant la nappe avec soi. Oui, faire fuir, et non pas fuir. Habiter le cliché, et l'amener avec nous prendre l'air. C'est dans les vitesses, comme les lenteurs du processus artistique *que les clichés s'épurent*, deviennent eux-mêmes comme des lignes qui en tant que tels ne font qu'un avec le processus lui-même en tant que composantes. Et ce n'est pas que de l'art.

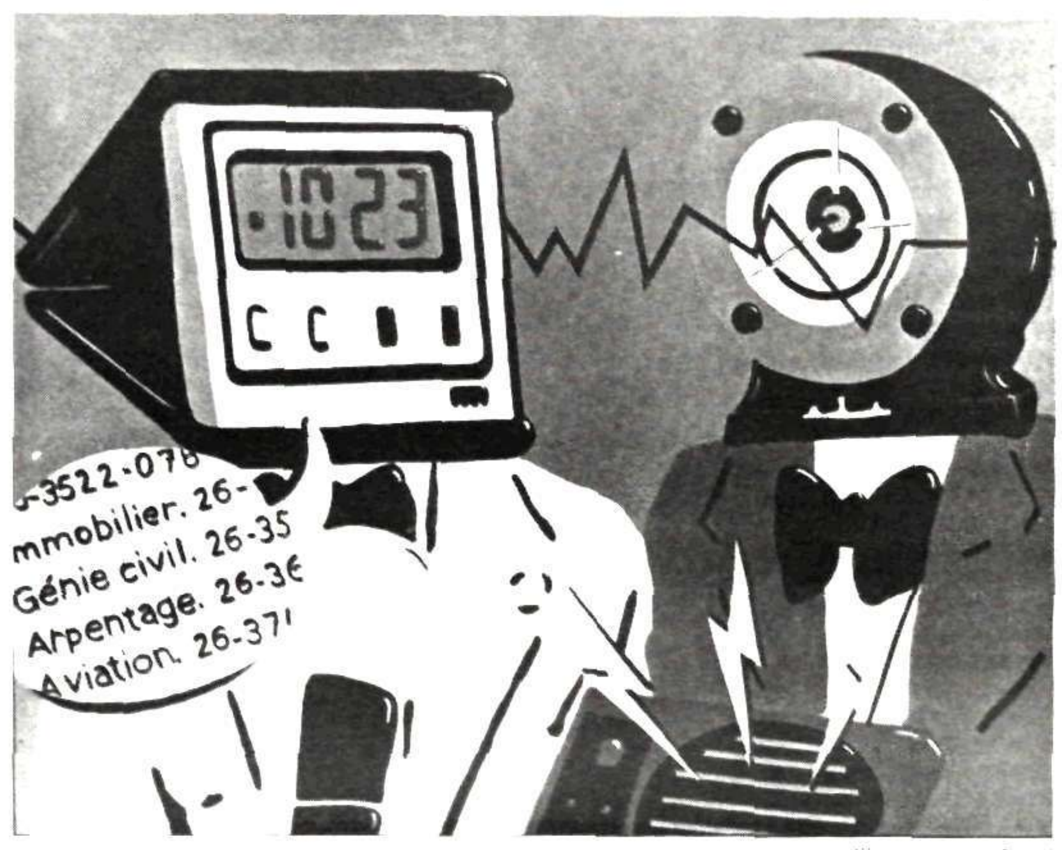


Illustration: Serge Brunelle

L'art n'a de valeur qu'en autant qu'il est branché directement sur la vie, qu'il transforme, épure celle-ci pour la rendre aussi tranchante qu'une lame de *couteau. C'est en ce sens que* l'art conduit à l'imperceptible, qu'il est lui-même imperceptible en tant qu'il réussit ou s'accomplit, qu'il est proprement inimitable, non pas objet de pensée ou d'analyse qui ne font que tirer un calque, une photo qui ne reproduisent qu'eux-mêmes quand ils croient reproduire autre chose, mais objet de vision ou de perception dans la mesure où celles-ci sont le fait du corps nu, inconscient ou supra-conscient. Objet dont on ne peut qu'être témoin, sans *pouvoir réellement l'expli*quer.

L'explication concerne un tout autre processus, extérieur à ce qui se passe. L'explication est toujours transcendante, constitue «le jugement de Dieu», qui vaut ce qu'il vaut, mais qui au bout du compte n'explique rien. De même façon qu'ultimement on ne peut expliquer la lune et les étoiles, et pas plus la terre et l'homme quant à parler, mais qu'on ne peut finir que par *constater*, de même on ne peut expliquer vraiment telle œuvre d'art réussie mais on ne peut qu'en être *témoin, c'est-à-dire s'ouvrir* suffisamment à elle pour la laisser agir sans phrases, sans mots.

L'œuvre d'art, venue de la vie, retourne à la vie chez celui qui la regarde. C'est que dans tout le processus il ne s'agissait que de vie, la puissance de vie que l'artiste mettait en branle, les effets immédiats sur sa vie la plus quotidienne que l'œuvre en train de se créer produisait. Sa vie dans ce qu'elle a de plus essentiel passait tout entière dans l'œuvre et celle-ci en retour rejaillissait immédiatement sur cette même vie pour la rendre plus forte, plus intense, la débarrasser de toutes les scories qui la grevaient.

Imperceptible en elle-même, l'œuvre d'art fait appel à ce qu'il y a en nous d'imperceptible pour la percevoir. Elle cherche à rendre visible l'invisible, sensible l'insensible, perceptible l'imperceptible. Mais l'invisible, l'insensible, l'imperceptible, nous pourrions ajouter l'impensable, l'inconnaissable, l'insaisissable, l'inaliénable, l'indestructible... ne peuvent être *perçus comme tels* qu'en n'étant pas traduits en leur contraire, qu'en n'étant pas trahis, ramenés au connu, familier, etc. C'est la raison pour laquelle l'œuvre d'art se rapporte à une autre dimension que celle où la conscience a coutume de se trouver, une dimension qu'on peut appeler avec Krishnamurti «intemporelle», mais à la condition de débarrasser cette notion de tout ce qui la fait «ressembler» au temps.

Il ne s'agit pas de l'«éternité» en tant que durée infinie, *pas plus que d'«immortalité»*. Intemporalité, ici, est une dimension qui n'a d'autre lieu que le «sur place». Ou encore, on peut dire avec Nietzsche, que l'œuvre d'art en son essence, c'est-à-dire qui est tout ce qu'elle montre, qui ne comporte aucune dimension extérieure à elle-même en tant que dimension transcendante, qui est une pure dimension d'immanence où la toile fait corps avec son support comme le texte avec son tracé, se situe dans l'«intempestif». C'est-à-dire qui n'est pas de ce temps, qui est contre ce temps, qui agit sur ce *temps* et, ajoute Nietzsche, «espérons-le, au profit d'un temps à venir».

Au profit d'un temps à venir au sens où l'œuvre d'art, bien qu'ayant affaire à des forces invisibles et se situant pour sa part essentielle ou accomplie dans une dimension intemporelle, n'est pas pour autant «désincarnée». Bien au contraire, elle ne peut affirmer une force de vie qu'en luttant, par le fait même, contre les forces de mort qui occupent le devant de la scène sous toutes leurs *formes. Il ne s'agit pas ici* seulement du «complexe militaro-industriel» qui semble devoir de plus en plus dominer la planète pour la subjuguer, mais également ce qui rend possible la domination d'un tel complexe, à savoir notamment, pour parler comme Spinoza, toutes «les affections passives de tristesse». L'art, étant puissance de vie, est en lui-même joie de vivre. Et pour cette raison il ne peut que s'en prendre non pas intentionnellement, mais effectivement, à tout ce qui fait ployer la vie: névrose, tristesse, désir non réalisé, espoir, désespoir.

Bien sûr, la lutte se fait à armes inégales, mais elle se fait, elle n'a jamais cessé de se faire, depuis Lucrèce qui s'en prenait déjà à toute tentative religieuse de soumettre l'homme jusqu'à l'artiste non encore né qui saura reprendre la ligne brisée et la mener plus loin. Les armes sont certes inégales à un certain niveau, mais à un autre niveau la force véritable ne se trouve pas du côté qu'on pense. Les puissances de mort sont des puissances impuissantes, et qui cherchent précisément à se camoufler à elles-mêmes leur propre impuissance par la destruction ou la menace de destruction.

Mais toute la force de vie se trouve de l'autre côté. Par exemple, il est fort possible que Nietzsche n'ait pas réussi à vaincre le christianisme au sens où celui-ci est toujours florissant. Mais cela n'enlève absolument rien à la force des livres de Nietzsche. Car dans ces livres, le christianisme se trouve *effectivement* vaincu, réfuté, aboli. Mais voilà, les gens, le «peuple» ne lisent pas Nietzsche, ou s'ils le lisent, ils ne le lisent pas avec l'intensité suffisante. Car en fait, du point de vue de la vérité, Nietzsche est le plus fort, et dès lors ce n'est plus qu'une question de temps. Nietzsche a le temps de son côté. Ce que nous disons de Nietzsche, nous pourrions aussi bien le dire de tout grand artiste. *L'artiste a beau* mourir, ses œuvres conservent toujours une puissance indomptable de vie qui fait en sorte que, tôt ou tard, celle-ci devra être entendue et prise *pour ce qu'elle est*, si jamais la vie doit avoir un sens. Ce que disait Miller au sujet de Rimbaud, «personne, j'ose le dire, ne savait mieux que le jeune poète que toute vie ratée et gaspillée en suppose une autre et encore une autre, sans arrêt, sans espoir — jusqu'au jaillissement de la lumière auprès de laquelle on décide enfin de vivre»[6], chacun devra bien finir par le prendre à son propre compte.

La situation actuelle, où il ne semble y avoir aucune porte de sortie, où toutes les issues semblent bouchées, où les puissances de mort ceinturent de plus en plus la terre et occupent le cosmos dans un but éventuel de bombarder la terre, offre peut-être, paradoxalement, une chance unique pour l'éclosion ou la multiplication de l'artiste. Au sens où l'alternative semble se resserrer de plus en plus, où le *choix devient de plus en plus*, ou bien jouer le jeu et participer à l'entreprise mortifère, mortuaire, ou bien ne pas jouer le jeu, *ne pas du tout jouer le jeu*. Ou en d'autres mots, l'alternative devient: «Habiter en poète ou en assassin». C'est-à-dire chanter la vie, l'affirmer, la dresser comme un phare qui est tout ce qui éclaire, ou contribuer, en jouant le jeu, à détruire cette même vie, et en attendant à la «dresser» au sens de la «dompter», de la lier, de la paralyser. Oui, le choix se fera *de plus en plus de cette manière radicale*, et c'est la raison pour laquelle l'art, loin d'être désuet, est ce qui pointe dans le futur et déjà dans le présent comme le plus apte à s'opposer à toutes ces forces qui ne s'alimentent qu'à l'inertie des masses, masses rendues inertes par toute une organisation composée d'Armée, d'État et d'Église.

L'artiste également s'adresse au peuple, mais celui-ci manque terriblement. Quoi qu'il en soit, tous ces grands artistes forment une cohorte, une «meute», un «complot», liés entre eux par une ligne brisée, discontinue à travers les époques et les lieux, assuré de la victoire finale si seulement la lutte peut durer assez longtemps.

Notes

1. Miller, **Sexus**, Buchet-Chastel, p. 29.
2. Gustave Janouch, ***Conversations avec Kafka***, *Les Lettres* Nouvelles, p. 58.
3. Deleuze, Guattari, **Mille Plateaux**, Minuit, p. 21.
4. Charles Peguy, **Clio**, Gallimard, p. 266.
5. Miller, **Tropique du cancer**, Denoel, p. 19.
6. Miller, **Le temps des assassins. Essai sur Rimbaud.**, P.J. Oswald, p. 88.

Le jour des marmottes ou: Joyce, la rigueur et la langue

Ivan Maffezzini



YES le titre est bien là pour l'anniversaire et l'article dans ce jour fervant de février intriguait pour une page du DEVOIR le journal qui a choisi l'économie il aurait bien accepté un hommage mais monsieur la décence nos lecteurs aiment les choses simples et j'ai compris que ça ne valait pas la peine les lecteurs pioncent inutile de lui dire que c'était pour les lectrices les seules à piger envoyez-le à une revue littéraire VICE VERSA trilingue comme Joyce MONTRÉAL = DUBLIN + PARIS + TRIESTE
YES parce qu'il faut rendre hommage à James Joyce et alors pourquoi ne pas commencer en singeant le chapitre de Molly 2-2-1882 le jour de la chandeleur et des marmottes ont dit que si elles ne voient pas leur ombre elles regagnent la tanière avoir le compas dans l'œil pour choisir l'orientation de l'ouverture et puis l'inconvénient des nuages plusieurs essais le 3 le 4 le 5 et enfin lâcher le gîte pour l'ombre il faut bien sortir un jour et traverser les apparences la même année que Virginia Woolf pas très amis c'est bien elle qui le comparait au divin marquis tout en soulignant qu'il écrivait moins bien la peur de son indécence et de son anarchie les taches marrons sur les culottes blanches de Nora étaient difficiles à accepter mais non pour Sollers Diamant l'éternel prometteur qui affirme qu'après Finnegans Wake l'anglais n'existe plus prometteur mais très loin du maître comme l'italien de la rose qui fait du bon artisanat local qui se vend très bien James est à tout autre niveau avec Dante le plus grand écrivain de ce millénaire et c'est déjà pas mal mais différemment de Dante il faut faire attention à la bedaine quand on lit Ulysses trop hilarant par bout la comédie du corps que Joyce essaie de renfermer dans le livre une haute tentative de comme diraient nos voisins instantiate the body in the literature ou le contraire et il a fait ça en travaillant modelant façonnant creusant bouleversant réinventant la langue le détachement de l'exil Trieste Roma Paris d'autres sons et l'anglais loin dans les livres pas de danger de se faire engloutir par cet être tout puissant la langue une quotidienneté autre lui permettait d'en vivisectionner la chair rose et la ranimer avec la ténacité de la poésie des années pour Finnegans Wake une œuvre difficile à la différence de l'Ulysses un livre dont il faut se saoûler la gueule au moins une fois après on peut le déguster oui apprendre à le déguster mais ce plaisir semble disparu les jeunes ne savent plus ni écrire ni lire il aurait sûrement tiré des méchancetés contre le chœur NON SERVIAM les jésuites forts les jésuites avec leur leçon d'exercice et de rigueur intellectuelle que les nouvelles armées d'amateurs veulent nous faire oublier Joyce le jésuite avec tendances franciscaines NON SERVIAM plus capables de l'exciter on dit que la langue dégénère mais lui il nous a bien appris comment en dilater les pores et en étudier les plis les plus cachés maintenant il faut aller au-dela dans cette terre croisement de langues la langue de l'autre en face de soi pour en être détachés pour la maîtriser moins pétris dans la bave des sentiments les plus pleurnichards comme il disait des irlandais ça suffit de la pleurnicherie puis la récupération des jeux et des calembours LE MAITRE en avant fonçons avant que les bureaucrates et la publicité ne les dévitalisent trop avec leurs Tôt-ronto l'analogie facile entre l'Irlande et le Québec trop facile j'en sais rien mais catholiques et protestants anglais et non Fenians et FLQ-ALQ jésuites paysannerie victimisme bière indépendance nationalité c'est du passé tout ça la génération de no future court 15 ans n'est-ce pas bonne fête et pour en finir une déclaration à faire signer aux citoyennes de St-Jovite 16 juin 1985 après 84 ans le nouveau nom sera JOYCE TOWN ville de la joie un nouveau saint pour le Québec YES

Et maintenant, pour la lectrice patiente, un hommage au Joyce didactique celui de l'avant-dernier chapitre de l'Ulysses.

Tu semble t'adresser seulement aux femmes; peux-tu citer une affirmation positive de Joyce sur les femmes? Lettre à Nora du 19 août 1909. «Nul homme, je crois, ne sera jamais digne de l'amour d'une femme».

Ta singerie semble confirmer l'illisibilité de Joyce. Qu'en penses-tu? Joyce est difficile comme toute chose originale et qui oblige à la réflexion, mais souvent sa soi-disante impénétrabilité n'est que l'extrême simplicité du jeu: inutile de chercher plus loin, tout est là.

Et à propos de son écriture scabreuse et vulgaire? Il n'y a rien à dire. Souvent, il a brodé la dentelle de la jalousie avec l'or de la langue.

Le discours de la langue est-il central chez Joyce? Oui.

Et, est-il important aujourd'hui au Québec? Au Québec comme partout. Le besoin d'analyse qui, auparavant, était arrosé par l'exercice de la lecture et de l'écriture est maintenant rabougri par les images crachées par la télévision, le cinéma et les ordinateurs.

Parles-tu d'ordinateurs en hommage à la mode et au virage technologique? Non. J'en parle parce que c'est mon travail et parce que c'est toujours plus difficile de convaincre les étudiants que la maîtrise de la langue est la condition nécessaire et suffisante pour maîtriser la machine.

T'unis-tu donc au chœur des «on-ne-sait-plus-écrire»? Malgré moi. Souvent on a une vision trop fonctionnelle de l'écriture, mais en perdant l'amour pour la nuance et la précision, on perd aussi les «fonctions» pour devenir des écrans ridicules et des caméras maladroites.

Qu'est-ce que la langue de l'autre? Malin! Pas de Lacan ici. La langue de l'autre est, banalement, l'anglais pour les francophones et le français pour les anglophones. Le Québec comme terrain idéal de l'après-Joyce, de l'après-la langue mère.

Te moques-tu de la question de la langue au Québec? Non.

Tôt-ronto Joycien? Non. Ni Joycien, ni Québécois. Seulement facile.

Peux-tu donner un exemple de pleurnicherie irlandaise? Non. Je ne connais pas le caractère irlandais.

Peux-tu donner un exemple de pleurnicherie Québécoise? Oui. Parti pris vol. 2 no. 1 septembre 1984 page 42 deuxième paragraphe 7e ligne, après le point: «La seule tradition qui est notre: celle des échecs et des compromis»

Joyce pourrait-il devenir le symbole des écrivains québécois? Je ne sais pas; mais des intellectuels québécois pourraient influencer Joyce (avec mes excuses à Jorge Luis)

Pourquoi Joyce est-il avec Dante le plus grand écrivain de ce millénaire? Parce que, comme Dante, il a systémo-poétisé le savoir humain de son époque.

Joyce était-il jésuite? Oui, en tant qu'écrivain rigoureux, mordant et aimant du vrai. NON en tant qu'amant du beau.

NON SERVIAM? Non serviam. □

VICE VERSA, le VICE intelligent

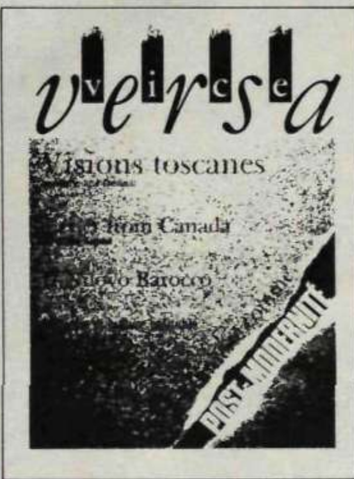




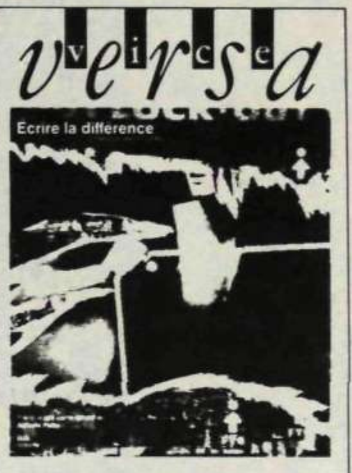












Anciens numéros: 2.50$ la copie. Ces copies vous parviendront avec l'envoi périodique.

Vol. I, no. 1
Que faire du bon sauvage
Pier Paolo Pasolini
L'Amérique selon Arthur Penn
André Leroux
Berlin: retour d'exil
Minou Petrowski

no. 2
Surprise in the Archive
Bruno Ramirez
Calabria come metafora
Lamberto Tassinari
D.A.F. ou le malin plaisir
Christian Roy

no.3
Marco Micone: le travail sur la langue
Fulvio Caccia
Zen and the Computer Screen
Marco Fraticelli

no. 4
The Empire Strikes Back.
Réflexions sur l'indépendance
Lamberto Tassinari
L'image mouvement:
Le cinéma selon Gilles Deleuze
Jean-Victor Nkolo
Communism, Catholicism and Political Change in Québec
Bruno Ramirez

no. 5 6
Un regard nomade sur le voyage
Bibiane Courtois
Terra incognita. De Jacques Cartier à Jean-Jacques Rousseau
Michel Morin
Le mythe de l'ailleurs
Claude Beausoleil
Godard, Carmen et le cinéma
Anna Gural
Le théâtre de la mémoire de Leonardo Sciascia
Wladimir Krysinski

Vol. II no. 1
Letter from Canada
Chinua Achebe
Ethnicité comme postmodernité
Fulvio Caccia
Visions toscanes
Marie Josée Thériault
Il Nuovo Barocco
Antonio D'Alfonso

no. 2
L'amour et son dépassement
Pierre Bertrand
L'opéraïsme italien entre l'éthique et le politique
André Corten
1789: Was Artificial Intelligence there?
Ivan Maffezzini

no. 3
Écrire la différence
Actes du colloque sur la littérature des minorités
Entretien avec John Rea, musicien
Laurence Cohen
Il linguaggio come specchio
Intervista con Antonio Porta
Pasquale Verdicchio
Bandes dessinées
Vittorio

Abonnements:
6 numéros — 8$ ☐
institution, l'étranger — 18$ ☐
de soutien — 25$ ☐ et plus

Nom ____________________
Adresse ____________________
Ville ____________ Code postal ____________

Vice Versa, C.P. 821, Succ. N.D.G.
Montréal, H4A 3S2

Alessandro Manzoni linguista moderno

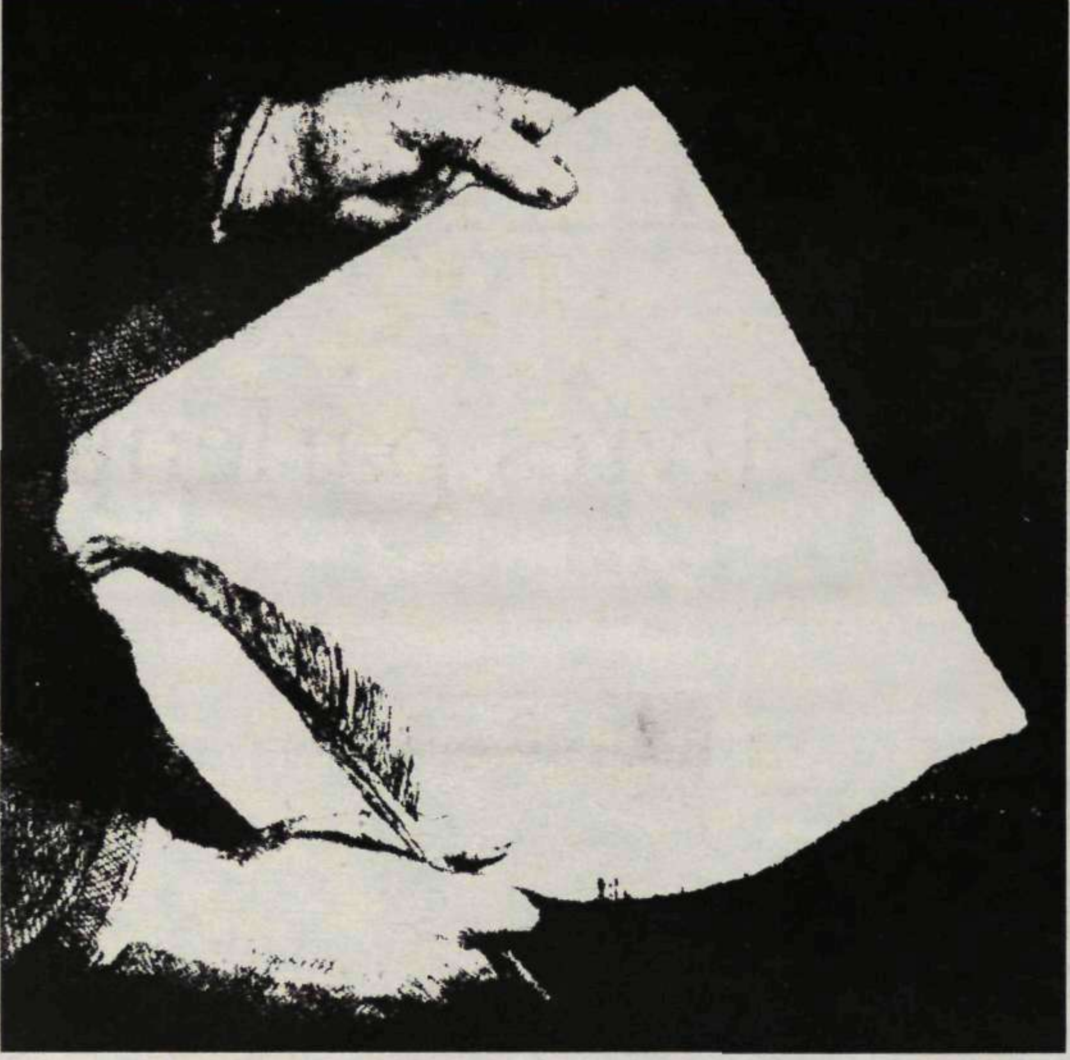
*Un'anticipatrice teoria del linguaggio e l'officina dei **Promessi Sposi** in un'opera manzoniana ancora poco nota.*

Massimiliano Mancini

Che cosa ci offrirà l'attuale bicentenario della nascita di Alessandro Manzoni? Qualche novità, probabilmente, e molte cose vecchie, molte ripetizioni. Uno sguardo ai programmi dei convegni per il 1985 potrebbe confermare tale prospettiva. Per quanto ne so, uno dei pochi che sembrerebbe promettere comunicazioni interessanti è quello previsto per il novembre a Milano, dedicato all'*eterno lavoro* linguistico e, con probabilità, in particolare ad un'opera — il cosiddetto libro *della lingua italiana* — che benché edita già da undici anni, direi che è ancora poco presente nella, non fiorentissima del resto, pubblicistica critica recente sul *grande lombardo*.

La notorietà del Manzoni linguista è — e tuttora rimane — interamente affidata alle opere edite in vita o comunque destinate alla pubblicazione dall'autore; vale a dire, a scritti come la lettera a Giacinto Carena, la relazione al ministro della pubblica istruzione Broglio sull'*unità della lingua* e sui *mezzi di diffonderla*, l'*appendice* a questa relazione, la lettera sul *De vulgari eloquio* di Dante, la lettera intorno al vocabolario, la lettera al marchese Alfonso, della Valle di Casanova: tutti appartenenti ad una fase successiva alla pubblicazione del romanzo e alcuni all'ultimo decennio dell'esistenza del Manzoni. E' da questi testi, o piuttosto da un'interpretazione superificiale, favorita magari dai seguaci del Manzoni, che viene spesso fuori l'immagine riduttiva di un pubblico riformatore, un po' autoritario, che vuol risolvere la secolare questione della lingua italiana tramite una *toscanizzazione* forzata dell'Italia, appena riunificata militarmente dopo il 1861 (alla fine della *relazione* al ministro Broglio, in un'aggiunta peraltro firmata oltre che dal Manzoni, anche dai correlatori Ruggero Bonghi e Giulio Carcano, si propone, fra le soluzioni da dare al problema della diffusione della lingua *nazionale*, che maestri toscani ed abbecedarii e catechismi scritti o rivisti da toscani vengano distribuiti nelle scuole primarie della penisola ad acculturare linguisticamente i bambini *italiani*).

Il *Della lingua italiana* dà un'immagine assai più ricca e complessa del pensiero linguistico del Manzoni, perché getta luce sul processo di elaborazione che sta dietro, ampiamente giustificandola, alla scelta dell'idioma fiorentino quale possibile lingua per gli Italiani, e perché la scrittura di quel trattato accompagnò l'autore per un lungo numero di anni, e anni cruciali per la definitiva edizione del romanzo. E' quindi un'opera che testimonia assai più degli scritti editi in vita, in fondo occasionali e necessariamente sintetici e normativi, della profonda, tormentata, ossessiva anche, meditazione sulla *questione della lingua* del Manzoni. Di questo travaglio teorico e di quale incidenza possa avere avuto tale ricerca nel pensiero manzoniano, rende conto l'assai impegnativa edizione critica curata nel 1974, per l'editore Mondadori di Milano, da Luigi Poma ed Angelo Stella. Essi hanno pubblicato, per la prima volta in modo completo, i materiali autografi riguardanti il *libro* sulla lingua presenti fra le carte manzoniane della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (edizioni frammentarie e discutibili si erano già avute alla fine del secolo scorso e, più di recente, negli anni '50, a cura dell'inglese B. Reynolds). Con accuratezza filologica puntigliosa, documentata da un ampio apparato critico, vengono ricostituite ben cinque redazioni di un trattato che tuttavia non va al di là dei quattro capitoli iniziali e che rimane incompiuto, nonostante che l'autore prevedesse di sistemare la materia in tre libri. L'arco cronologico in cui si situa questo *eterno* lavoro di scrittura e di riscrittura abbraccia un trentennio, andando dal 1830, anno cui è riferibile la prima stesura, ai primi anni '60, come è ricavabile anche dai riferimenti contenuti nelle lettere dell'autore.



Gravure de Rembrandt

L'epistolario è una fonte di informazioni assai utile per farci capire l'importanza e la profondità del rapporto che legava l'autore alla propria ricerca. Molto spesso Manzoni si riferisce ad essa, sempre con la consueta modestia e ritrosia a parlarne, denunciando la precarietà, la difficoltà, l'incompiutezza del proprio lavoro. Qualche citazione dall'edizione mondadoriana delle *Lettere*. Scrive a Niccolò Tommaseo, nel 1830: *«un pensiero, che non posso cacciar via, e che... diventando ogni dì più una gangrena, non so quando, né se potrò mandare ad effetto»*; a Fruttuoso Becchi, nel 1833: *«ed è il vero che ad un lavoro tale* (dimostrare che non esiste lingua italiana diversa dalla toscana) *io ho posto mano. Ma tra per la materia resa intricata e vasta dal lungo disputar medesimo, e per la lentezza dell'ingegno, e per l'infelicità della salute, io mi trovo, dopo molta fatica, così poco innanzi nell'opera, che sarebbe vanità e leggerezza il parlarne da ora, come di qualche cosa»*; a Gaetano Cioni, nel 1836, con riferimento al *Sentir Messa*, uno scritto, poi edito postumo, che avrebbe dovuto costituire un po' un riassunto delle posizioni linguistiche fin lì maturate; *«E questo* (il vocabolario milanese-italiano del Cherubini, postillato, per il Manzoni, dal fiorentino Cioni) *per servire al lavoro a cui son dietro; il quale non sarà così presto compiuto, com'io credevo, perché nel lavorare mi vien fatto, contro quel che dice il proverbio, d'un nottolino una trave»*; di un «grand ouvrage auquel il travaillait depuis bien longtemps, et qui n'aurait peut-être jamais paru» parla, profeticamente, la figlia Cristina, sempre negli anni '30; a metà degli anni '50 l'opera è ancora ben al di qua del compimento: in una lettera del 1856 a Giovan Battista Giorgini, suo genero e curatore del *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*, egli definisce il trattato, cui continua intensamente a lavorare, *«la mia opera eterna»*; e sappiamo, su testimonianza del Tommaseo, che in quel periodo era pronto solo un primo capitolo, e, su quella di Cesare Cantù, che *«da un pezzo egli lavora(va) a un'opera sulla lingua; vi cambiò forma venti volte; se ne pentì, l'abbandonò, la riprese, l'ampliò»*.

Un lavoro veramente interminabile, dunque, ma perché, pur essendo partita da un obiettivo preciso (*«Io mi propongo di cercare in primo luogo qual sia la lingua italiana»*, dice l'incipit della V redazione), la sua meditazione si veniva orientando verso la ben più grossa e intricata questione dei fondamenti del linguaggio, di *che cosa* sia una lingua, necessariamente preliminare rispetto alla soluzione dell'obiettivo di partenza. E in questa direzione il geniale linguista operava una disamina puntuale della tradizione sei-settecentesca, soprattutto francese, in fatto di teoria della lingua, giungendo a metterne in discussione i capisaldi.

Ancora nel 1864, in una lettera al Giorgini che denuncia ormai l'abbandono di quel suo antico progetto, egli tuttavia si rammarica di aver lasciato in sospeso una quantità di questioni *nuove* la cui centralità si era appena rivelata dopo anni e anni di studio. Ad es., la questione - attuale e discutibile nelle moderne prospettive teoriche — della distinzione fra parti variabili ed invariabili del discorso, o della legittimità della stessa nozione di *Parte del discorso*: *«M'importava di dimostrare l'erroneità di quella opinione, che nella grammatica, a differenza della lessicologia, ci fossero delle leggi invariabili e independenti dall'uso... Avevo poi visto che tutti quelli che ci avevano fabbricata sopra una teoria, la fondavano sopra la classificazione de' vocaboli in parti del discorso, e che in un lavoro più o meno continuo di più di venti secoli, s'erano fatte molte di queste classificazioni, e nessuna era rimasta prevalente... Avevo di più osservato che nessuno di loro aveva pensato a definire cosa fosse in genere la Parte del discorso. E questo m'aveva fatto dubitare se il*

fondamento fosse fondato lui. Ma ero rimasto lì». Queste ultime parole sono emblematiche di questo *work in progress*: il *Della lingua italiana* è una continua messa in dubbio della fondatezza dei fondamenti storicamente dati delle teorie sul linguaggio; di qui la sua straordinaria modernità e la sua forse inevitabile incompiutezza.

E' proprio per guesta modernità, per queste posizioni teoriche anticipatrici che il trattato manzoniano è stato nuovamente «riscoperto», in uno studio di Francesco Bruni (*Per la linguistica generale di Alessandro Manzoni*, in «Italia linguistica: idee, storia, strutture», Il Mulino, Bologna, 1983) che credo, purtroppo, che sia ancora l'unico «ripescaggio» critico dopo l'edizione di Poma e Stella. E appunto il Bruni, con una serie di riscontri, numerosi, sul testo del trattato, sottolinea il valore dell'opera proprio in quanto testo capitale nella storia delle teorie linguistiche, degno addirittura di affiancare il *Cours de linguistique générale* di Ferdinand de Saussure, del quale Manzoni anticiperebbe problematiche ed ipotesi. In effetti, leggere il *Della lingua italiana*, ad un lettore un po' esperto di linguistica strutturale o comunque di linguistica moderna, offre sorprese notevoli per le affinità, anche terminologiche, che vi si possono scoprire.

Ad esempio, il concetto il «segno» linguistico, e del suo rapporto con gli altri sistemi di segni: *«I vocaboli sono stati più volte, non so s'io dica definiti o chiamati: Segni dell'idee. Ma, a volerla prendere per definizione, questa peccherebbe di troppa generalità, potendo un tale ufizio esser fatto da tutt'altre cose, come sono i gesti, gli atti del viso, e anche de' simboli inanimati. Crederei che l'essenza de' vocaboli possa esser bastantemente specificata col definirli: Suoni vocali, a cui è annesso un significato. Non aggiungo: d'idee, perché ciò è compreso nel termine di 'significato'; non si potendo significar cosa veruna, se non alla mente, né alla mente se non per mezzo dell'idee. E ho detto 'suoni'; perché, quantunque i vocaboli possano esser rappresentati per mezzo della scrittura, questa non fa altro in ciò, se non rappresentare i suoni medesimi»*; son definizioni che, insieme ad altre, possono essere accostate a quelle saussuriane sui rapporti fra linguistica e semiologia, o sulla scrittura; è possibile poi trovare, nelle pagine del trattato, la distinzione fra «leggi generali» del linguaggio (gli odierni «universali linguistici») e le «convenzioni speciali», cioè i procedimenti specifici di «attuazione» di esse; o, ancora, la consapevolezza della diversità fra considerazione sincronica e diacronica — diremmo oggi — della lingua (*«altro è la storia d'una lingua, altro è il suo essere in un dato momento»*) e, inoltre, l'idea di lingua come sistema, come struttura, nella quale sono compresenti mutamento e mantenimento: *«Quando si nominano lingue in genere, ciò che si presenta naturalmente al pensiero di chi parla e di chi sente, sono altrettanti complessi, altrettante masse, dirò così, di vocaboli coesistenti in un dato momento; come quando si parla di corpi viventi, si pensa a degli aggregati di parti attualmente aderenti in forza d'uno stesso principio vitale, facendo astrazione da ciò che quei corpi vanno e perdendo e acquistando in ogni momento della loro vita».*

Sono prespettive teoriche, queste, proiettano l'opera verso il '900, e che già superavano, per così dire, prima del loro apparire, quelle della linguistica storico-comparativa rappresentata in Italia, alla fine del XIX secolo, da Graziadio Isaia Ascoli.

Non c'è spazio, qui, per illustrare, anche sommariamente, la rilevanza di questo trattato per quanto riguarda l'aspetto propriamente di scrittore, di narratore del Manzoni. Basti dire, perciò, che essa accompagna la cosiddetta «risciacquatura in Arno» (il fiume di Firenze) dei *Promessi Sposi*, cioè la trasformazione linguistica del romanzo dalla prima edizione, del 1825-27 a quella definitiva, che oggi leggiamo, del 1840-42; in questo senso, l'opera è altrettanto utile di altri scritti postumi, come le «postille» al Vocabolario della Crusca, o al vocabolario milanese — italiano del Cherubini, perché ci mostra l'«officina» dei cambiamenti lessicali e grammaticali che danno al romanzo la sua «facies» toscana. Ma è ancora più importante, il *Della lingua italiana*, perché in esso trovano un' organica sistemazione e una giustificazione teorica istanze, questioni, che erano già presenti, in forma tormentata, e ancora embrionale e frammentaria, nel momento in cui il Manzoni cominciava a scrivere il primo «abbozzo» dei *Promessi Sposi*, cioè il *Fermo e Lucia*, del 1821-23, e si trovava quindi di fronte al problema, fondamentale, di *inventare* la lingua del romanzo moderno italiano, rifiutando le forme auliche e classicheggianti della tradizione.

Direi che ce n'è abbastanza perché quest'opera ancora così poco nota (anche in Italia) divenga oggetto di più ampia attenzione lungo il presente anniversario. □

Les livres parlent

Claude Beausoleil

Michel Beaulieu, **Kaléidoscope** ou **Les aléas du corps grave**, éditions du Noroît, Saint-Lambert, 1984.

Michel Beaulieu appartient à cette petite catégorie de poètes qui entre les aînés de l'Hexagone et les tenants de la nouvelle écriture écrivent une œuvre poétique singulière et personnelle. Prolifique et discrète cette œuvre se tisse depuis déjà plus de vingt ans. Avec ses quelque trente recueils déjà parus Michel Beaulieu s'impose de plus en plus comme un des poètes québécois majeurs. Au seuil des années 80 il publiait le très beau *Visages* qui lui a valu le Prix du Gouverneur Général. C'est maintenant *Kaléidoscope* ou *Les aléas du corps grave* qu'il nous offre aux éditions du Noroît.

La poésie de Michel Beaulieu est marquée me semble-t-il par une fréquentation presque quotidienne de la poésie. Soit comme poète, soit comme critique, Michel Beaulieu semble à l'affût du langage poétique en mouvement. Ce long apprentissage de la maîtrise de la forme du poème donne dans ce nouveau livre des résultats tout à fait efficaces. Ce fort volume concentre de façon assez magistrale la manière à laquelle les poèmes de Michel Beaulieu nous ont habitués au fil des titres et des années. Le quotidien est là comme support à l'imagination mais aussi le style, cette façon de ne jamais trop dire ou trop peu dire qui m'apparaît être le fragile équilibre dans lequel se tiennent ces poèmes.

Je crois que l'œuvre poétique de Michel Beaulieu témoigne par sa qualité et sa persistance que le travail en poésie n'est pas uniquement à mener du côté de la théorie mais aussi dans le corps même du poème que l'on dit ici «grave». En lisant *Kaléidoscope* on a un peu l'impression que le livre est issu d'une patience et d'un attention au moindre élément qui pourrait transformer la coulée du texte. C'est comme si les mots étaient pesés avant de venir s'inscrire presque dans une effarante limpidité, dans la forme définitive du poème. M. Beaulieu en ce sens est un grand praticien du poème et son livre s'en ressent.

Il me semble y avoir une audace à ouvrir un recueil par un poème intitulé «as-tu revu le chat». Ici pas d'énoncés de principe, pas de réflexion de second degré sur les conditions de l'écriture, mais bien plutôt une saisie directe de la matière à traiter qui finalement se résumerait chez Beaulieu par l'approfondissement incessant du rapport vie et mot. La concordance de ces deux réalités est grande dans *Kaléidoscope*. Ainsi M. Beaulieu écrit: «si sûr quand guette le temps/ de griller une cigarette contre le vent/les cheveux à peine protégés/tu n'arrivais plus à parler l'autre soir...» Et le ton est donné, celui de l'intime quand il est traqué au plus ténu d'un filet de voix et cette voix on l'entend tout au long de la lecture du livre.

Une grande suite de 31 poèmes numérotés intitulée «entre autres villes» qui selon moi aurait fait peut-être un meilleur titre pour l'ensemble du livre, est entrecoupée de poèmes détachés qui sont autant de pores de ce réel que mot à mot M. Beaulieu ausculte comme une nécessité qui est là à remuer l'écorce de l'anecdotique pour introduire au silence,



Gravure de Rembrandt

à la douleur et aux petits riens qui se cachent dans les signes du vécu.

Dans ce recueil M. Beaulieu pousse encore plus loin que dans des recueils comme *Variables* (PUM 1973) l'utilisation du lyrisme comme orientation générale de son écriture. Les poèmes se déploient en opérant des retours, en dévoilant par bribes leurs confidences. Et c'est l'enfance qui remonte ou la quotidienneté qui encore se faufile entre des scènes d'une apparente banalité. Pourtant derrière cette façade il y a une intention du poème qui comme une sonde plonge dans l'universel à communiquer. Tout le désarroi de vivre, tout le cheminement du corps et des mots semblent jouer avec les temps et les lieux pour ne livrer que l'essentiel qui entre l'esprit et la matière dessine les «aléas» d'une vision du monde.

Kaléidoscope est aussi un livre d'ambiances. Ces villes ne sont pas nommées mais évoquées, ces visages, ces situations prennent la teinte de l'imaginaire et nous pouvons circuler dans les pages d'un grand livre qui paradoxalement est le plus privé de M. Beaulieu et pourtant son plus englobant. On peut lire: «ici nul n'a plus de visage nul n'a de nom/que pour une dizaine d'âmes disséminées/ parmi les feux d'artifice de la ville/où les défroqués se cacheraient en vain/s'ils se cachaient derrière leurs morts.» *Kaléidoscope* de Michel Beaulieu est un livre à lire et à relire, c'est selon moi l'œuvre de poésie la plus forte publiée en 1984. Un livre bouleversant d'exactitude dans lequel on peut reconnaître un grand amour des mots et du poème. □

An Italian-Canadian Anthology

by Maria Redi

Italian Canadian Voices: An Anthology of Poetry and Prose (1946-1983) edited by Caroline M. Di Giovanni. Oakville, Ont. Mosaic Press, 1984

This is one of the most important literary publications of 1984, but sadly it has gone unnoticed. To quote Marco Micone, we are still "le gens du silence." I have seen no reviews of this collection and I have not been able to find it in Toronto book stores, though it has been in print since May 1984. I finally had to go to the Centro Scuola office in the Columbus Centre to get my copy (901 Lawrence Ave., W., M6A 1C3). I hope that readers in Montreal, Vancouver and Edmonton are able to get copies of *Italian Canadian Voices.*

A good deal of credit is due to the editor Caroline Di Giovanni for making this the most representative collection of Italian-Canadian writing to be published. In 1978 Pier Giorgio Di Cicco brought out *Roman Candles*; the poetry sections in *Italian Canadian Voices* can be seen as an update to Di Cicco's pioneer work.

The former group of poets: Mary di Michele, Len Gasparini, Mary Melfi, Filippo Salvatore, Saro D'Agostino, Tony Pignataro, Antonino Mazza and Alex Amprimoz has been expanded by the inclusion of Italian-language poets, Romano Perticarini and Gianni Grohovaz.

The format is bilingual, for all the Italian work excellent English versions are provided. New poems as well as old ones are printed and so we get some idea of Di Cicco's poetic development from "Italy, 1974," to "Flying Deeper Into the Century." Different regions of Canada are represented as well as a number of women writers.

The most interesting aspect of the anthology, for me, is the inclusion of an early writer, Mario Duliani. This almost-forgotten figure was publishing in French and Italian in the Montreal of the 1930's and '40's. The prose included by Di Giovanni is varied: short stories by C.D. Minni, Caterina Edwards, Gianni Bartocci and chapters from novels: F.G. Paci's *Black Madonna*, Maria Ardizzi's *Made in Italy*, and Edwards' *The Lion's Mouth.*

Work by many other writers is included: George Amabile, Matilde Torres, Celestino Deluliis and Antonio D'Alfonso, but one would have liked more writers to be added: Marco Fraticelli, Antonio Corea, Frank Zingrone, Mike Zizis, Silvano Zamaro, Pasquale Verdiccio, Giovanni di Lullo, Ermanno La Riccia and the late Tonio Caticchio. I am sure the editor had to make some very difficult decisions.

With the exception of Duliani's "Nocturne" from *La ville sans femmes*, and a few poems by Amprimoz there is no French work included in this volume. It seems that you must turn to *Quêtes*, the collection edited by Fulvio Caccia and Antonio d'Alfonso to sample the Italo-québécois writers. Nevertheless this is a very impressive collection, the writing is of high quality and the introduction by Di Giovanni and the bibliography by Joseph Pivato is very useful.

The thematic arrangement of the material and the inclusion of notes make this volume suitable as a textbook for literature courses, Canadian Literature, Ethnic Studies, or Italian-Canadian Studies.

After *Italian Canadian Voices* I look forward to reading more work by these talented writers. I have already bought copies of Mary di Michele's *Necessary Sugar*, F.G. Paci's *The Father* and Maria Ardizzi's *Il sapore agro della mia terra.* I also hope to see collections of short stories by C.D. Minni and Caterina Edwards.

My over all impression of the book is best captured by the words of Joseph Pivato from the preface to *Italian Canadian Voices.*

This small selection of work by Canadian writers of Italian background is both an introduction to their writing and a tribute to their creative achievement. One reason for the success and the appeal of the work by these writers is the immediacy of the human experience they record.

In many cases it is the immigrant experience in Canada that is striking and that is accessible not only to Italian-Canadians but to people from many other backgrounds. The validity of an experience shared by so many different people is upheld by the self recognition found in the writing itself. □

Quêtes: trouver sa place ou non

Jeanne Goldin

Quêtes, publié aux éditions Guernica, est une anthologie de dix-huit auteurs, poètes, dramaturges, cinéastes, romanciers, que seules réunit leur origine italo-québécoise, leur exprime bien «une quête de l'idendité par la création»; la En 1983, Fulvio Caccia et Antonio d'Alfonso s'étaient expliqués sur leur objectif fondamental: rendre compte, à travers des textes littéraires, des tensions complexes qui travaillent la sensibilité, l'héritage culturel, l'inconscient d'immigrants ou de fils d'immigrants italiens. Si le titre exprime bien «une quête de l'identité par la création»; la conception graphique de la couverture, où un cercle au cœur incandescent joint deux continents rectangulaires, symbolise mieux encore ce qui est, dans le passage et la rencontre à la fois une jonction et une mutation.

La composition du recueil est subtile, parce qu'elle repose moins sur une progression pourtant sensible, que sur des alternances, une sorte de respiration entre les genres, les langues d'origine, les écritures plus traditionnelles et les recherches formelles, les tons et les sensibilités. Malgré ces diversités, se dégagent néanmoins des thèmes privilégiés qui arrivent à constituer une histoire et une mythologie commune.

Ainsi, ce n'est pas un hasard si «la mère» y tient une place privilégiée, car elle s'identifie à la problématique centrale du recueil. Dans *Un Noël pour Giovanna* de Dominique de Pasquale (p. 11-26), comme dans le scénario de Laurent Gagliardi (*Un voyage de rêve*, p. 217-239), c'est la mort de la mère qui catalyse une réflexion sur la vie.

Dans la nouvelle, tout passe par la conscience aiguë et sereine de la mourante: les souvenirs rudes de la Sicile et de la guerre s'entrelacent aux sensations présentes des préparatifs de Noël, aux odeurs de pain chaud et de beignets, aux fruits familiers, à la souffrance.

Dans le cadre nord-américain et impersonnel du scénario, c'est la conscience malheureuse de la fille qui donne sens aux liens intenses avec la mère, au voyage tardif à New-York pour y voir représenter la Norma, à l'interruption absurde de la maladie, à la mort. Mais la leçon est la même et les termes pourraient être inversés: «elle leur avait appris d'une dure manière à affronter la vie, il lui restait encore à leur enseigner comment affronter la mort» (p. 26).

«C'est la vie qui est dure, pas la mort, (...) La mort est douceur, repos, elle est fraîcheur alors que la vie a des aspérités qui vous écorchent le cœur et la chair» (p. 14). Il s'agit d'apprivoiser à la fois le passé, le présent et l'avenir. «Le passé s'échappe» — lit-on dans un poème de Marco Campo (p. 113). Et il est normal que l'évocation des sources soit plus prégnante chez certains fils d'immigrants.

Fascination de l'image des origines: c'est sur la photo de Lula que s'organise la quête sensuelle de la mère disparue, dans le récit de Carole Fioramor-David (*Misère et beauté de Lula*, p. 241-247); c'est sur celle des grands-parents, décrite avec une minutie intense qu'Antonio essaie de conjurer sa peur des fantômes (*Le couple*, p. 213-215).

Les deux auteurs sont nés à Montréal, comme Mario Campo qui évoque si mélancoliquement Venise: «Un quai désert balayé par le flux des eaux opaques(...) l'amour/la mort à Venise, viale trieste/tristesse (...) vent sur Venise pluie fine sur le Grand Canal...» (*Venise grise*, p. 110). C'est Jean Mascotto né en France qui renoue ses liens avec l'Italie: «Je suis du passé/J'ai seulement mémoire d'une force/Je garde encore un peu de sel sur ma peau/un peu d'humus dans ma gorge» (*Mer et ruine*, p. 184).

Ceux qui sont plus près de leurs origines ont tendance à les rejetter: Addolorata Zanni de Marco Micone (*Addolorata*, p. 27-37) dénoncera en vrac et férocement ses rêves médiocres, la religiosité du terroir, les machismes divers du père, du mari, du patron qui pèsent sur «les reines immigrantes».

Malaise du passé et malaise du présent, dès lors, se mêlent et l'acculturation de l'immigrant rejoint celle du québécois, comme dans le scénario de Paul Tana (*Les grands enfants*, p. 57-70). Si François Gagné ne trouve pas sa place, Giovanna Rossi ne la trouve pas davantage: «Italiani brava gente, lavoratori».

Ils travaillent dur pour s'acheter leur duplex à Saint-Léonard, Laval... «J'suis pas italienne. À Montréal, on me dit que je suis Italienne; en Italie, on me dit que je suis Canadienne, moi je dis que je suis rien». Et Mary Melfi, dans un texte violent, lui répond en écho: «Je ne me sens pas à ma place dans la grande mosaïque canadienne. Il y a des choses que je n'ai pas digérées» (*Je ne suis pas un repris de justice*, p. 85-86).

«Negavision en vain/sur le temps oblitété (Mario Campo, p. 113). Le texte tragique de Fulvio Caccia (*Le Saut de l'Ange*, p. 165-179) pose crûment le problème: trouver un lieu où se sentir bien.

Mais ces refus, cette conscience sont déjà actions et métamorphose. L'immigrant, comme le nouvel Icare de Filippo Salvatore (*Poèmes*, p. 135-148), cherchera «le vrai passé dans son avenir» (p. 137); Addolorata finira par se révolter, partir et s'ouvrir au monde. C'est ce que dit le texte beau et fort de Mario Campo: «Je suis d'un autre monde/que le vôtre/d'une autre folitude (...) mes oreilles de mutant/captent des signaux extra-sensoriels/ m'appelant ailleurs autre part/vers l'espoir...) (*la folitude*, p. 99-100).

«Sors de l'ombre et trouve ta place dans la clairière du monde (...)» — conclut Antonio d'Alfonso si plein d'énergie et d'optimisme — «Ouvrons notre cœur/et avançons vers l'intérieur/prêts à reconquérir/le dehors du monde/le dedans de l'ombre (...) Mérite l'espace ouvert (...)» (p. 209-212).

Et de fait, quand Filippo Salvatore évoque *Solidarnosc* (p. 140), quand Nicola Zavaglia, en tournant un film sur la guerre du Liban, découvre «à quel point la vie est désespérante et à quel point désespérément il désire vivre» (*L'Aveuglante lumière*, 123-134), c'est une sortie sur le monde. Il y a également sortie par l'amour; et la quête de la femme aimée et désirée prend le relai de la quête de la mère.

Par la littérature et l'art, qui de Nelligan à Miron, de Rimbaud à Saint-John Perse font de ces immigrants à la fois des citoyens de quelque part et des citoyens du monde. Il y a sortie par l'Écriture qui se confond d'ailleurs aux précédentes, comme dans le texte très sophistiqué et très séduisant de Ken Norris, *Toute une nuit* (p. 39-56) où l'étreinte amoureuse et la perte de soi sont transposées ensuite comme mise en scène scripturale entre l'auteur, son texte et son lecteur.

L'on comprend que le problème du langage soit au cœur de tous ces textes. Il est difficile d'apprécier les hasards et les choix qui font qu'un écrivain italo-québécois écrive en français, en anglais ou en italien: date d'immigration ou lieu de

naissance, langue familiale, langue de scolarité, désir de reconnaissance dans un milieu donné ou choisi et un genre pratiqué.

Ce n'est pas un hasard si, parmi les genres représentés soit priviligiée la poésie plus apte à exprimer les sentiments, dans une forme plus libre. Il est possible — comme le suggérait Antonio d'Alfonso — que ceux qui ne créent pas dans leur langue maternelle (mais qu'est-elle dans ce melting-pot des nouveaux continents?) «aient tendance à vouloir trop bien écrire»: langue classique, thèmes universels ou existentiels, refus ou refoulement de la conscience collective sociale ou politique vont peut-être de pair, comme dans les poèmes de Marco Fraticelli (*Voyeur*, p. 71-83), François d'Apollonia (*Pièces poétiques*, p. 149-164) ou Vincenzo Albanese (*Poèmes*, p. 191-198).

Je n'en suis pas si sûre. Mais c'est un fait que seulement deux écrivains sur dix-huit écrivent en italien et que, chez beaucoup, l'identification à une langue acquise et plus encore, la situation multilinguistique sont éprouvées de façon à la fois douloureuse et féconde. Pour Addolorata, la connaissance de quatre langues est le sésame qui lui ouvrira toutes les portes.

Et cette conviction n'est pas plus naïve que le souhait d'Antonio d'Alfonso: «Spero che la terra be mine» (*Babel*, p. 201). Les langues qui se heurtent dans les textes de Francis Catalano (*Scènes*, p. 249-264) ou de Mario Campo, si elles disent la dépossession, disent aussi la conquête de quelque chose.

L'on pourrait peut-être s'étonner que le recueil se ferme sur le texte fascinant et ambigu de Lamberto Tassinari, dont la nature d'«extrait» renforce encore l'angoisse et qui semble conclure ces quêtes de l'identité, par la difficulté de trouver à jamais sa place. Récit onirique et satirique à la fois, qui fait penser à la fois à Kafka et à Flaubert, où chaque détail «grossit de façon imprévue, se clive ou se troue».

Une ville étrange, close, renfermée sur sa sécurité monstrueuse alors que tout alentour, règnent une violence et une révolte non définies. Un homme en situation d'urgence, en proie à une peur diffuse. Ses sens aiguisés et ce que l'on pourrait appeler sa passivité en font un étranger qui enregistre tout dans une panique sourde: cet univers en ordre, où tout semble avoir un sens codé mais incompréhensible, où les entrées non pas d'issue et les issues pas d'entrée; les demeures «où tout est parfaitement plein de tout», mais où les gens, «pour rester intact. Rester. Durer.» semblent de mauvais acteurs jouant de mauvais rôles, où les paroles conventionnelles tombent de façon sibyllique dans le silence.

Mais Lucio Parodi résistera, il cherchera avec une attendrissante opiniâtreté «un trou, une réponse à travers laquelle entrer (...) des issues à travers lesquelles sortir»: il récitera sur le mode magique des vers de Manzoni qu'il jette «comme un caillou dans un bidon vide»; il essaiera de comprendre; il évoquera les amis d'autrefois, les souvenirs de la ville telle qu'elle était autrefois «douce, chaude, vaporeuse», il inventera même les souvenirs et les fissures du docteur Camillo, au-delà de son masque. En fin de compte, il trouvera la «petite porte, sur le mur de droite invisible du corridor» et disparaîtra.

Le mode symbolique du récit final souligne bien, dans l'étrange, la problématique du volume: l'angoisse de ne pas trouver sa place; le refus et le mouvement en avant, comme conditions premières de mutation. Mais devant l'ambiguïté fondamentale de ce texte, le lecteur vient à penser, de façon paradoxale, que s'il est sans doute important de trouver sa place, il est peut-être plus essentiel encore, quelles que soient celles que l'on occupe par pur hasard, de n'en avoir aucune. N'est-ce pas d'ailleurs l'origine de toute Écriture? □

Swallow

Pierre Monette

D.M. Thomas, **Swallow**, Toronto, Lester & Orper Denny Limited, coll. International Fiction List, 1984, 312 pages.

L'*Hôtel blanc*[1], du britannique D.M. Thomas, nous avait étonné avec sa mise en scène des dérives psychanalytiques, et *Ararat*[2], un peu déçu. Pour celui-là, il fallait attendre la suite: *Swallow*, dont l'ambiguïté intraduisible du titre confond, en anglais, hirondelle et le verbe avaler.

Swallow est bien exactement dans le prolongement de *Ararat*. Le récit gigogne de l'improvisateur du premier texte s'y retrouve développé et intégré à une autre histoire.

Celle qui s'emmêle autour de Corinna Riznich. Elle-même improvisatrice, elle est concurrente aux «Olympiades de l'improvisation». Son récit, commencé dans le livre précédent, est en compétition avec ceux de cinq autres finalistes.

Swallow présente des extraits de leurs différentes improvisations, telles que le jury se les fait réécouter pour en délibérer. Le fil du roman tient là à un chassé-croisé d'influences.

Celles des improvisateurs les uns sur les autres, des membres du jury entre eux, des histoires personnelles de chacun d'eux sur leurs jugements et des biographies des improvisateurs sur leurs créations.

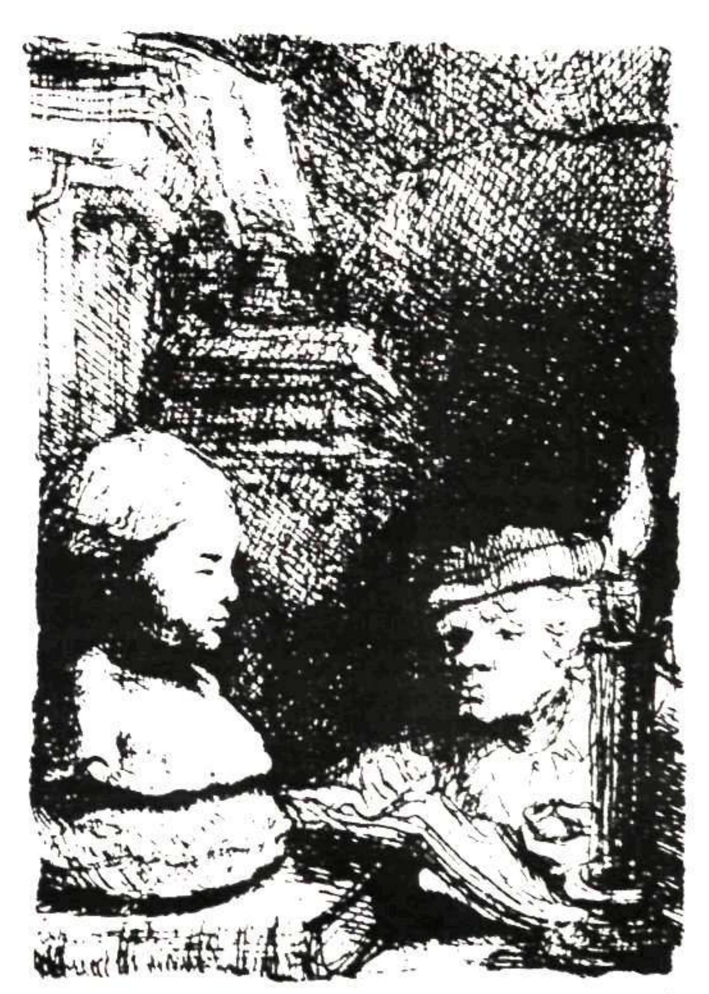
À ce premier niveau, la lecture de *Swallow* joue à aller et revenir d'une séquence à l'autre du roman pour découvrir, quelquefois prévoir, les multiples inter-références reliant les niveaux du récit: l'improvisation de Corinna, celles de ses confrères, les discussions du jury, les histoires de chacun d'eux et celle que vit Corinna dans l'attente du verdict.

Mais pareil résumé ne dit rien de ce qui est en question dans *Swallow* où la linéarité irréversible de la parole se montre inséparable des récits qui se structurent dans l'improvisation verbale.

L'écriture de *Swallow*, elle, avec ses détours et diversions, modèle la matière de sa narration d'une manière telle qu'elle fait bien apparaître l'évidence qu'il ne peut jamais y avoir d'autre formulation possible à un récit donné. En-deçà de cet espace entier d'un texte tel qu'il s'actualise dans sa lecture, le commentaire n'est possible que parcellement.

Corinna s'identifie elle-même à une hirondelle, cet oiseau à la queue fourchue, comme certains ont, dit-on, la langue ainsi faite qu'il leur faudrait souvent avaler. Le personnage de *Swallow* est bien celui-là: la langue, la parole telle qu'elle se lie et se délie dans le langage de la fiction.

Le langage n'y est pas le propre d'un sujet. Ce serait plutôt le contraire. Il est la matière de l'existence: celle, fictive, des personnages créés par les improvisateurs. De l'existence aussi, réelle et fictive (réelle dans l'appareillage de crédibilité de la fiction), des improvisateurs créés par le narrateur.



Gravure de Rembrandt

Comme Corinna met elle-nage d'un improvisateur qui... et ainsi de suite. Jusqu'à l'exis-qui improvise, lui, le personnage d'un improvisateur qui en ainsi de suite. Jusqu'à l'existence de l'«auteur» dans la signature (Derrida) où il s'incarne de mots. Les différents enchâssements du discours gigogne de *Swallow-Ararat* n'ont pas de fin.

Micro et macro récits s'y confondent: dans la logique fictionnelle élaborée par *Swallow*, c'est Corinna, le personnage, qui est la «signataire» du roman précédent, *Ararat*.

L'opposition contentant contenu ne tient plus. Pas de signe «saussurien», mais de la signifiance, des instances à même la visibilité manifeste des influences. *Swallow* insiste littéralement, de plus, sur les diverses modulations des discours qui réussissent dans le langage (Lacan).

Lapsus, actes manqués, mensonges — ce silence verbalisé de la chose tue — bousculent les apparences du texte pour laisser la parole à l'inceste et au désir. La teneur «pornographique» de certains passages pose d'ailleurs la question de cette «dernière halte du langage avant le passage à l'acte» (Granoff).

Les mots d'esprit aussi: celui du camarade concurrent de Corinna qui, en évoquant leur amours passées, lui dit, taquin, à propos de la robe de compétition qui recouvre le corps de Corinna d'une représentation d'une carte du monde, qu'il aimerait, ce soir, dormir en Afrique...

Le vêtement colle au corps, le nu au vêtu, le contenu au contenant et *Swallow* au langage.

Swallow est un roman de la parole, de l'oralité. Baisers et fellations marquent les corps des personnages et les pages du roman. On y fait l'amour, on y parle de littérature.

Après lui avoir fait l'amour, l'improvisateur de *Ararat* commençait son récit dans l'oreille d'une aveugle — lieu, on le sait à notre tradition chrétienne, de l'incarnation du verbe sous la figure d'un oiseau.

Corinna d'ailleurs quelque chose d'une Madone, de la Vierge Marie, enceinte du père et amante de son propre fils. Elle est, de plus, Italienne, malgré son patronyme slave.

La «transparence» du langage oral — par rapport à la matière de l'écriture — telle qu'elle est manipulée dans *Swallow*, nous rend sensible à ce qui se passe quant au texte écrit et la parole qu'il adresse à notre «oreille intérieure».

Un texte signifie dans la résonnance du sens qui passe l'épreuve de l'opaque transparence des signes écrits qui, dans l'acte de lecture, nous sont — partiellement? — aveuglés.

Derrida critiquant Rousseau a bien montré les implications philosophiques de ce concept de l'immédiateté du langage parlé opposé à sa médiatisation par l'écrit (*De la grammatologie*).

Swallow pose la question dans la clarté expressive d'un paradoxe: ce roman est un *livre de parole(s)* où l'opposition est mise en crise.

Dans cette «optique», *Swallow* se fait l'incarnation des plus inquiètes questions de la modernité mais tout en nous faisant se laisser porter par le flot d'images, de personnages, d'actions qu'il nous présente.

Nous avalons ce qu'il raconte avec une stratégie de crédibilité, de «lisibilité» qui n'a de traditionnelle que son efficacité expressive. D'ailleurs, telle qu'elle s'exprime dans le titre, la forme: *swallow* est l'impératif de l'anglais: *avale*.

Swallow sait aussi être drôle et s'inscrire dans les mouvements les plus contemporains de l'histoire. Il y a de l'oiseau moqueur dans cette hirondelle. L'interview d'un Reagan souffrant de «logotarditis», qui lui fait répondre à chaque fois à l'avant-dernière question posée, fait montre d'un comique très carnavalesque.

Les imbroglios politiques entre l'Est et l'Ouest autour de la tenue des «Olympiades de l'improvisation» caricaturent avec finesse et sans dogmatisme ceux qu'on connaît autour des Jeux olympiques.

S'il y avait dans *L'Hôtel blanc* une thématique explicite de l'holocauste juif et celle du génocide arménien dans *Ararat*, celle de *Swallow* serait les dissidences qui, à l'Est comme à l'Ouest, creusent des habitué. tiques et idéologiques.

Le dérisoire, la beauté tragique, les survivances qui avilissent les désespoirs prennent dans *Swallow* des figures possédant une puissance d'évocation à laquelle la littérature récente ne nous a guère habituée.

Swallow est un roman de la confiance. Confiance dans la force du langage qu'il met en scène dans le sujet du récit et dans la matière de son écriture.

Sans fausse pudeur, sans maniérisme formaliste, avec plaisir. *Swallow* est un plaisir de lecture, un des rares livres qu'on laisse en se disant que la vie vaut la peine d'être vécue. Il se lit comme on regarde les pirouettes d'une hirondelle, comme on avale un bon plat.

Comme on boit un chant. Son plaisir est fait d'un vaste oui au langage, certainement nietzschéen.

Il ne manque qu'une chose à *Swallow*: une bonne traduction. ☐

Notes

1. Traduit de l'anglais par Pierre Alain, Paris, Albin Michel, 1982, 286 pages.
2. Traduit de l'anglais par Claire Malroux, Paris, Presses de la Renaissance, coll. Les Romans étrangers, 1983, 228 pages.

Qu'est-ce qu'on peut bien vouloir faire là?

Robert Richard

C'est-à-dire sur le divan. C'est cela la question. Peut-être ceci: on y va refuser, à son tour, l'arianisme, et donc on y va pour renouer avec le concile de Nicée de 325. L'arianisme, on peut le rappeler, est la doctrine d'Arius au 4e siècle, niant la consubstantialité du Fils avec le Père, ce qui brisait une certaine vision, disons anagrammatique de la Trinité comme l'Un en trois Personnes. L'arianisme a manqué triompher à plusieurs reprises, surtout lorsque les adeptes du CLG (les "empereurs" comme on les appelait à l'époque) lui apportaient un soutien. Bien qu'elle ait été condamnée au concile de Nicée, et de nouveau au concile de Constantinople en 381, c'est dans cette hérésie que l'on se retrouve tous en début d'analyse. On dit que l'analyse, cela fera que l'on pourra prendre en main sa propre vie. C'est peut-être là un aspect.

Et même Freud, dans ses moments les moins freudiens, a pu penser réduire l'analyse à cela. À de tels instants (je pense à certains passages de *L'agrégé*), il destine l'analyse à être une sorte de ménage domestique que l'on pourrait faire à l'échelle de la planète, bref, il devient féministe et dit *oui* à ce contrat qu'une femme passe entre elle-même et sa mère contre d'autres femmes. Ce contrat est curieux, et c'est pourtant lui que l'on trouve en début d'analyse. Par ce contrat on veut assurer qu'il y ait de plus en plus de fils et de moins en moins de Père, et encore moins de femmes. La névrose, pour être bref, cela a à voir avec le père mort comme femme enceinte. C'est par ce cadavre que toute analyse commence, c'est-à-dire avec le fantasme que l'analyste est enceinte (ou enceint), avec le fantasme qu'il sait, l'analyste, de qui il est enceinte. On appelle cela le transfert. C'est une sorte de phobie ou de désir d'endoctrination.

Je veux répondre de façon directe à la question posée en évoquant le fait que l'Église catholique a toujours tenu notre venu dans le monde pour un mal. La reproduction, la répétition, c'est cela le péché. Et justement saint Luc, parlant de la fin du monde, pouvait affirmer: "Malheur à celles qui seront enceintes et à celles qui allaiteront en ces jours-là" (Lc 21, 23). Julia Kristeva disait récemment que l'impression de fin du monde a à voir avec l'analyse, l'analysant se sentant au bord de quelque chose, au bord d'une Parole qui insiste de son poids. Effectivement, cette parole dira la fin des visions du monde, la fin des Lumières.

Alors, on est là, sur le divan, en plein arianisme, en pleine hérésie à se poser: *quel est mon désir?* je ne l'ai ps encore trouvé. C'est la bizarre de façon que le névrosé formule sa question, question qui serait mieux énoncée ainsi: *où se trouve mon désir?* Car, s'il y a désir, il existe en dehors de tout mot, en dehors du CLG, il esiste dans le lapsus qui est un mot pas comme les autres. Alors, où est-il ce fameux désir? Le parcours analytique, c'est la remontée vers ce point où son père, son propre père, au lieu de faire un lapsus, a éjaculé (comme l'a fait saint Pierre trois fois de son petit coq) dans le corps d'une femme, en l'occurence sa mère, la nôtre, ce qui a fait que, par défaut d'un lapsus, on est là dans le monde. On peut alors poser tout à fait légitimement la question: n'y a-t-il pas à être malheureux d'avoir à exister dans le réel, dans le monde? Aucunement. C'est même tout le contraire, si l'on sait ne pas tout simplement y prendre sa place, dans ce monde. Car il y a deux façons de sortir de ce réel si lourd: ou bien par l'imaginaire, c'est-à-dire en gérant le réel et c'est là la voie de l'État, ou bien (c'est la façon qui ne comporte aucune fuite) en faisant fonctionner ce réel. C'est dernière façon est la voie de Freud et de Cantor avant lui, qui est la voie de l'écriture. Ce n'est que par et dans le réel, ce n'est que par les femmes, c'est en écrivant les femmes que l'on peut en sortir. Bataille et Aquin n'ont fait précisément que cela. Ils n'ont jamais cessé d'écrire le corps de femme.

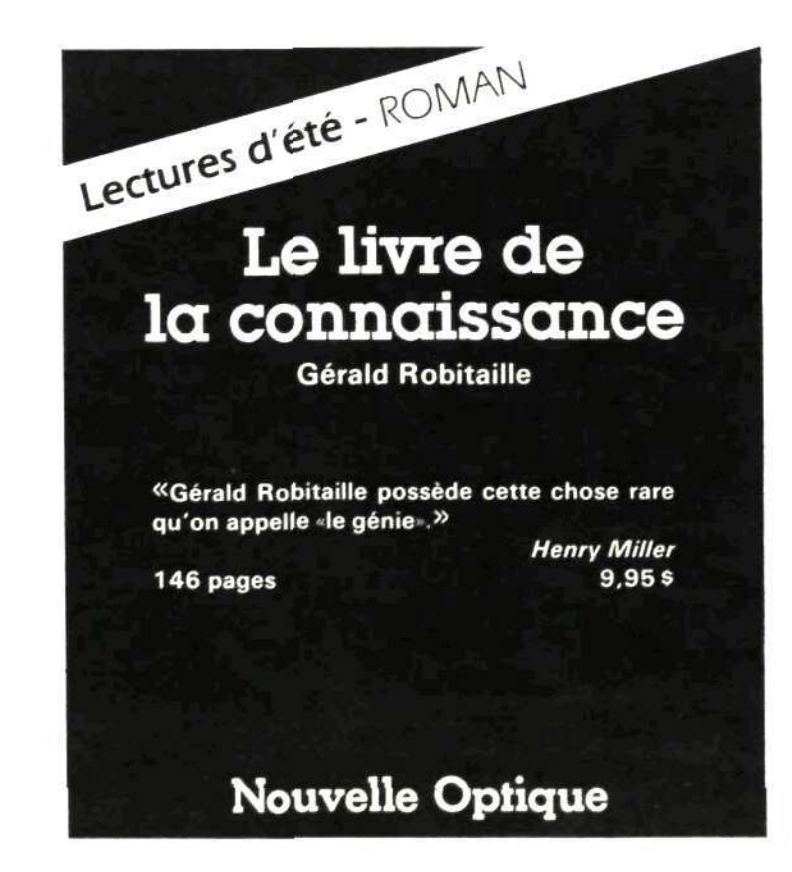
Alors, nous avons laissé la question au moment où le père, notre père à nous, à défaut de faire un lapsus, un mot d'esprit (qui est la seule chose qui ne génite rien), éjacule dans notre mère, ce qui fait que nous sommes là. C'est-à-dire au lieu de dire son désir à lui, au lieu de réaliser sa parole ou, tout simplement, la parole, il hésite - comme l'autre qui demandait: "Éloigne de moi cette coupe!" (Lc 22,42) - et son hésitation le fait éjaculer. (Il y aurait beaucoup à dire sur le problème de l'éjaculation précoce.) Au lieu de mettre son désir en parole, il l'a refilé à son enfant, qui, lui, est pris avec, mais qui le refilera sans doute lui aussi, et ainsi par une sorte de peur, de génération en génération, jusqu'à ce qu'il y en ait un dans la lignée qui dise: "Non! c'est la fin: il faut réaliser ce désir, le mettre en scène."

Alors, en analyse ce dont il s'agit, c'est retrouver et renouer avec cette parole non-dite du père. Et en renouant avec cette parole, on renoue avec, ce qui, dit à ce moment il y a plus ou moins longtemps, aurait fait qu'on ne serait pas né, qu'on ne serait jamais né. Qui plus est, en renouant avec cette parole, on se retrouve à *égalité de substance avec le père:* j'ai dans la bouche ce qu'il aurait dû dire, bref, mon savoir est allé rejoindre sa vérité, vérité interminable. Car si on la conçoit comme terminable, cette vérité, on retombe dans le fantasme que son analyste va accoucher et que le dialogue existe.

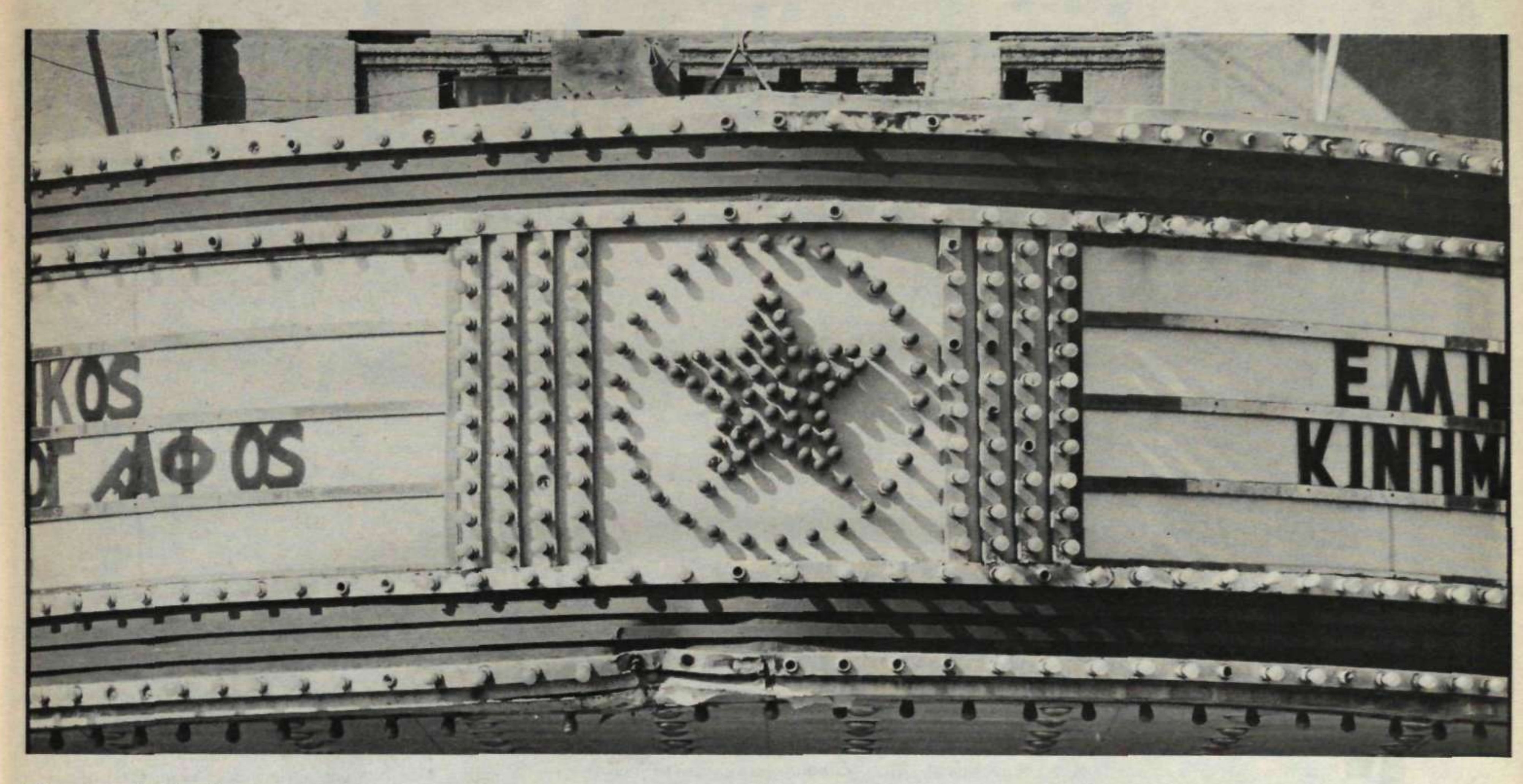
Alors, c'est cela la fin interminable de l'analyse, son infinie finitude, ce *quicumque* dont parle la théologie. Et cette consubsantialité fait que le fils fera un enfant à sa propre mère et que cet enfant sera celui qui ne retournera pas là d'où il vient: à la mort. C'est ce que le Christ fait sur la croix lorsqu'il dit à Marie: "Femme, voici ton fils", et à saint Jean: "Voici ta mère" (Jn 19, 26-27).

Dante raffinera la doctrine de la consubstantialité (il fait, pour ainsi dire, un pas de plus dans l'analyse) avec son vers: "O vierge, mère, et fille de ton fils", par lequel il démontre que tout se passe comme je l'ai dit ailleurs, entre un père et sa fille, entre le client et la prostituée, entre le Christ et Marie Madeleine photographe. C'est là l'origine de l'argent, du paiement en psychanalyse. Un lapsus, ça ne se répète pas. C'est le comble du sexuel, un lapsus. C'est être avec une femme et ne plus savoir si on en train de discuter philosophie avec elle, ou si on est en train de la baiser. C'est cela le moment de la théologie - qui n'est autre que le moment de la philosophie (enfin) sexuée.

Alors donc, on s'allonge sur le divan pour renouer avec ce qui, prononcé, n'aurait jamais mené à la reproduction: le fils comme Parole. Sur le divan, on remonte à la parole de son père. Et le grand écrivain est peut-être celui qui remonte le plus loin possible à contre-courant des générations. Car le père de notre père a lui aussi choisi de se débarrasser de son désir à lui en le léguant à notre père, et ainsi de père en grand-père à rebours dans le temps. Le grand écrivain serait donc celui qui remonterait le plus loin dans l'Histoire, passant, comme Dante le fait, par toutes les générations, toutes les anecdotes jusqu'à atteindre le moment où il n'y a plus rien -sauf le bruit, le souffle, la loi de la série. C'est une façon comme une autre de présentifier la fin du monde. Et c'est cela le pas de Freud quand il était au plus fort d'être freudien: avoir pu concevoir la planète entière comme le premier Titanique en route pour une région indéterminée du ciel.☐



Giuliani G. De Negri:
la production comme un des beaux-arts



Simone Suchet

Quiconque voit un film de Paolo et Vittorio Taviani, réalisateurs entre autres de *I Souversivi*, *Allonsanfan*, *Padre Padrone* aura sans aucun doute remarqué un nom qui de film en film s'impose avec une régularité fidèle, celui de leur producteur et ami Giuliani G. de Negri. De *Un uomo da bruciare* présenté à Venise en 1962 à *Kaos* présenté également à Venise en 1984, on peut retracer vingt-deux ans d'une amitié solide et d'une collaboration étroite et fructueuse. Il ne faudrait pourtant pas penser que de Negri n'a jamais produit que les films des frères Taviani car tel n'est pas le cas; de Negri a aussi produit Carlo Lizzani, Valentino Orsini, Gillo Pontecorvo et quelques autres encore — tous réalisateurs pour qui le cinéma est une véritable morale et exerce une fonction sociale de la plus haute importance.

Selon l'état-civil, il s'appelait Gaetano; en homme courageux, il a toujours lutté pour la dignité humaine; opposant du régime fasciste, il a passé quelque temps dans les geôles mussoliniennes; libéré il s'engagea dans la Résistance où il fut rapidement promu commandant par ses camarades qui lui offrirent de prendre Oulianov pour nom de partisan en l'honneur de Lénine. Trop modeste pour cela, il adopta Giuliani et signa de cette manière une belle carrière de producteur. Carrière qui s'inscrit dans un projet culturel qui dépasse de loin celui de faire seulement des films et débuta à Gênes d'où il est originaire et où il fonda, avec Carlo Lizzani, ciné-clubs et cercles de cinéma. «C'était le moment où le néo-réalisme triomphait et nous montrions les classiques ainsi que les films de Roberto Rossellini et de Luchino Visconti et nous organisions des discussions souvent très passionnées après les visionnements.»

L'initiative rempora un franc succès et bientôt d'autres ciné-clubs virent le jour dans les zones ouvrières de la périphérie gênoise, et ce fut l'aventure de la production: «Je m'y suis engagé avec des objectifs culturels précis qui visaient la qualité et non pas le profit. Avec Lizzani, nous avons fondé une société de production qui s'appelait *Spettatori-Produttori cinematografici*; c'était une coopérative dont les membres étaient des spectateurs qui, en achetant des parts, devenaient producteurs des films qu'ils désiraient voir. C'était une formule extrêmement avancée pour l'époque, trop sans doute. La coopérative a remporté un succès colossal et après seulement deux films nous avions déjà 4000 adhérents. Le gouvernement qui, à ce moment là, s'opposait au néo-réalisme et au développement du cinéma italien, a eu peur, se demandant bien ce que pourrait devenir un instrument culturel d'une telle force et a bloqué notre expansion.

Il a interdit l'exportation des deux films que nous avions produits, soit *Achtung Banditi!* et *Cronache di poveri amanti* d'après le livre de Vasco Pratolini et dont Carlo Lizzani avait assuré la réalisation. Il faut dire qu'au même moment, le pays tout entier traversait une crise d'idées: l'Italie était changée et ne se retrouvait plus dans le néoréalisme qui continuait à refléter des faits particuliers qui étaient ceux de l'immédiat après-guerre.»

Déçu sans doute mais nullement découragé, Giuliani G. de Negri continua à produire les films qui l'intéressaient et en gardant toujours à l'esprit une politique culturelle bien précise et fortement engagée sur le terrain social et politique. «Je crois que déverser sur le public des tas de produits immondes est une chose inconvenante et méprisable et qu'il est absolument nécessaire de susciter chez le spectateur des réactions critiques. De plus étant un homme de gauche, j'opte pour un type de cinéma sinon éducatif qui tente tout du moins de prôner la dignité humaine plutôt que de l'avilir.

«Je n'aime pas beaucoup, par exemple, le film que je qualifierais de civique et dont *I Fuorilegge del matrimonio* des Taviani est un exemple-type (c'est un film que nous préférons tous oublier d'ailleurs!) car le mode d'intervention sur le public y est beaucoup trop direct et le discours idéologique n'est pas médiatisé, or le film se doit avant tout d'être objet artistique et culturel. Je crois que tout intellectuel au sens large, peut-être au sens où Gramsci l'entendait, doit intervenir sur le champ culturel de toutes les façons possibles et le plus fréquemment et, pour ma part, c'est toujours ce que j'essaie de faire. En 1968, par exemple, j'ai créé une société de production qui s'appelait 21 Marzo Cinematografica, une coopérative qui avait comme objectif culturel de promouvoir les débuts au cinéma de jeunes réalisateurs. J'ai réussi à produire deux films, *I Visionari* de Maurizio Ponzi et *Il Gatto Selvaggio* de Andrea Frezza.»

Giuliani G. de Negri ne voit pas d'un œil très optimiste la situation actuelle du cinéma italien qui fait surtout des films commerciaux, comiques, à la limite de la vulgarité. Pourtant, il se plaît à croire que, les paramètres étant maintenant changés, si une initiative du genre et de l'envergure de *Spettatori-Produttori cinematografici* existait aujourd'hui, elle pourrait sans doute bien fonctionner et pourrait permettre de jeter les bases pour faire une production cinématographique de valeur. Selon lui, la situation s'est tout particulièrement détériorée vers le milieu des années soixante-dix, une époque où la situation politique s'est érodée donnant naissance au sein de la gauche italienne à un état de grande confusion qui se signalait par les nombreuses tergiversations à propos du «compromesso storico» préconisé par Enrico Berlinguer, une escalade du terrorisme qui a culminé, en 1978, avec l'assassinat d'Aldo Moro. «Il est maintenant devenu impossible de dire film de qualité et très difficile d'en faire — de déplorer Giuliani G. de Negri — car ce qui compte ce n'est plus l'œuvre en tant que telle mais bien plutôt l'attitude du spectateur face à elle et le climat de contestation qu'elle suscite ou non.»

De plus, le gouvernement italien a libéré les ondes en 1976 et cela a entraîné une prolifération des stations privées de télévision causant par là même une chute de la qualité des programmes y compris ceux de la RAI car la télévision d'état s'est vu obligée de lutter pour les cotes d'écoute contre ces stations qui ne sont guidées par aucun motif culturel mais seulement par le profit. Mais Giuliani G. de Negri ne se laisse pas abattre pour autant et continue à travailler conjointement avec les gens de la RAI et autres organismes publics parce qu'il se sent plus à l'aise avec eux dans la mesure où ils suivent plus ou moins la même ligne et aussi parce que «produire un film de qualité de temps à autre met leur conscience en paix» d'ajouter avec un clin d'œil de Negri.

«Il est évident que l'État n'est pas assez impliqué pour permettre l'existence et le développement d'un certain type de cinéma et une législation s'impose d'urgence. Il faut absolument créer des organismes publics capables de financer des œuvres plus exigeantes car le marché n'y est pas vraiment intéressé et n'y suffit pas et ceci même dans le cas des Taviani qui sont des réalisateurs connus et dont les films se vendent bien à l'étranger et remportent des succès partout où ils passent».

Difficulté ou pas, législation ou non, nous pouvons faire confiance à Giuliani G. de Negri pour produire encore et toujours des films de qualité; pour preuve, il n'est que de savoir qu'il vient de produire le dernier film de Valentino Orsini, qu'il est déjà très impliqué dans le prochain film des Taviani et ceci tout simplement parce que, chez lui, faire de la production cinématographique témoigne d'une attitude morale élevée et d'une intégrité hors du commun.☐

Cannes: Année 01
quelques coups de cœur

Simone Suchet

Cannes... c'est le rêve que caresse tout fada de cinéma: y aller ne serait-ce qu'une fois dans sa vie! Côtoyer les vedettes, partager un repas avec une star, vivre par et avec le cinéma. Aller à Cannes, ça ressemble un peu quelque part à une cérémonie d'initiation qui fait qu'après rien ne sera plus jamais comme avant. L'initiation ça commence par l'obtention d'un laisser-passer qui vous permet de pénètrer dans le «bonquère» où commence le véritable affolement: où aller, à qui parler, comment obtenir de la documentation, etc. Après quelques instants, on se retrouve au comptoir de presse où on obtient enfin cette fameuse carte d'accréditation tant convoitée! Pourtant, on n'a pas vraiment le temps de se réjouir que déjà on s'aperçoit que des cartes, il y en a de toutes les couleurs, mais que la seule bonne couleur à avoir, c'est le rose...

Cette année, le Président du Festival voulait que son Festival soit plus grand, plus éclatant, plus beau que jamais et pour cela il avait invité des vedettes, des personnalités, et autres personae gratae en grand nombre. Personnes qui avaient l'infini privilège d'assister aux feux d'artifice, de déjeuner avec James Stewart, de sabler le champagne avec Jack Lang à moins que ce soit de faire un petit tour de valse avec Valérie Kapriski. Pour être admis à ces soirées — mondaines s'il en est — il fallait non seulement avoir un carton d'invitation mais, plus important encore, la tenue appropriée. Entre nous, certains resquilleurs professionnels vous diront même que la tenue — et un air «clean» —suffisent!

Tenue dont le genre sera précisé sur le tant convoité carton d'invitation et qui peut varier entre «Smoking», «Tenue sombre» voire même «Tenue Champêtre», et pour ceux qui auraient des doutes sur ce que ces termes recouvrent, il n'était besoin que de se reporter à la page 66 du Guide Annuaire Officiel qui révélait tous les secrets, évitant ainsi au néophyte de faire une faute de goût qui n'aurait pu être que très gravement préjudiciable à son image! Les moins privilégiés pouvaient néanmoins voir déambuler sur la Croisette, Philippe Léotard arborant une insolente mèche blonde dans sa tignasse brune, apercevoir la voluptueuse Sonia Braga en train de siroter un café à la terrasse du *Blue Bar* ou croiser Nicolas Cage qui courait d'une entrevue à une autre. Cannes, c'est aussi des milliers de badauds qui n'hésitent pas, malgré la pluie battante, à rester deux heures au pied du grand escalier pour entrevoir ne serait-ce même que l'ombre de Jean-Pierre Léaud, de la splendide Catherine Deneuve ou du trop discret et toujours séduisant James Stewart. Cannes, c'est bien sûr le Cinéma!



Miranda Richardson et Ian Holm dans "Dance with a Stranger"

Des films! Des expositions! Une exposition superbe et stimulante consacrée au très grand chef opérateur Henri Alekan, une autre émouvante consacrée au regretté François Truffaut à qui le Festival a d'ailleurs rendu un vibrant hommage en présentant un film composé par Claude de Givray à partir d'extraits des films de François Truffaut, hommage de l'amitié conduit par une Jeanne Moreau plus grande que jamais, et rendu par une vingtaine de comédiens que Truffaut a su, le temps d'un ou de plusieurs films, nous rendre inoubliables.

Cannes, c'est bien sûr avant toute autre chose les films, ceux dont tout le monde parle et les autres. Les autres, c'est, par exemple, le magnifique *Dance with a stranger* du britannique Mike Newell. Ce film, inspiré de faits réels, relate la triste histoire de Ruth Ellis qui sera pendue le 13 juillet 1955 pour avoir assassiné son amant, le coureur automobile David Blakely. Newell a su éviter tous les pièges que comportait une telle histoire et traite avec sobriété et retenue cette passion amoureuse, excessive en contradiction flagrante avec une société rigide qui ne permettait aucun écart. Sa mise en scène attentive qui commence par détailler les moindres faits et gestes, les moindres objets nous révélant ainsi tous les errements de la société anglaise de l'époque enfermée dans un carcan de respectabilité peu à peu se dépouille de tous ces détails pour ne plus laisser face à face que deux êtres solitaires et usés par leur passion.

Le film est servi par une interprétation digne de tous les éloges de Rupert Everett, Ian Holm et Miranda Richardson. Miranda Richardson est tout particulièrement excellente, laissant deviner sous son maquillage toujours impeccable l'intensité de sa douleur et sous la vulgarité de son visage la grandeur de l'amour qui l'habite.

C'est aussi de Grande-Bretagne que nous est venu le dernier film de John Mackenzie, *The Innocent* qui raconte les conflits violents à la fois sociaux et personnels qui secouent les habitants d'un petit village du Yorkshire, en 1932. Tim (remarquablement interprété par le jeune Andrew Hewley) est un garçonnet sensible, parfois victime de crises d'épilepsie lorsque des émotions trop vives l'étreignent. Il observe le monde qui l'entoure, se prend d'amitié amoureuse pour Win, sorte de garçon manqué gentiment délurée (excellente Kate Foster), admire Mr. Carnes et sa maîtresse et prend peu à peu conscience des passions et des complexités du monde adulte qui l'entoure. Les personnages sont de véritables êtres de chair et de sang, la caméra scrute les visages et contemple les paysages anglais, à la fois sauvages et chaleureux, qui sont les confidents de Tim. C'est sobre, pudique et ça témoigne d'un authentique œil de cinéaste.

Avec *La Vie de Famille*, Jacques Doillon nous offre un film ouvert, aéré et optimiste. Le temps d'un week-end, un père divorcé décide de vivre une escapade amoureuse avec sa fille de dix ans (Mara Goyet étonnante de naturel) pour que tous deux puissent ré-apprendre à se connaître, à s'aimer, à se parler. C'est à travers une caméra vidéo — par le simple pouvoir de l'image au-delà des mots cruels et dangereux — que père et fille se retrouveront et s'avoueront leur bonheur d'être ensemble. Jacques Doillon aime les enfants et sait les filmer avec sensibilité et chaleur. Sami Frey dans le rôle d'un père pas toujours gentil mais sans cesse à l'affût d'un geste de tendresse et toujours prêt à donner est le charme incarné.

Bonheur et jubilation devant des images somptueuses et devant un récit plein de magie, voilà ce qu'on éprouve en regardant *Les Destins de Manœl* du prolifique Raoul Ruiz. Manœl a sept ans et il est à la fois le protagoniste et le conteur de trois récits fabuleux qui nous entraînent dans une île somptueuse et troublante et nous font rencontrer des personnages fantastiques; Manœl au hasard de ces histoires fabuleuses et fantastiques se rencontrera lui-même plus âgé de sept ans et jouera avec sa propre histoire. Raoul Ruiz a, dans ce film à la fois magique et surprenant, redonné droit de cité à l'imaginaire le plus fou, au délire visuel le plus échevelé, tout en gardant un contrôle serré sur la structure de son récit et sur sa mise en scène.

Dans un tout autre registre, celui du réalisme quotidien, Medhi Charef nous raconte dans *Le Thé au harem d'Archimède*, son premier film qui a obtenu le Prix Jean Vigo, l'histoire de deux adolescents désœuvrés et paumés. Pat est français, Madjid est Beur, mais ils sont tous les deux sans travail, sans argent et sans passion alors ils se promènent sans but avec pour seul réconfort la chaleur cicatrisante de l'amitié qui les unit. Le sens profondément humain de cette chronique de la vie quotidienne dans une banlieue triste et froide se dégage d'une abondance de vignettes réalistes qui frappent par leur justesse et leur sincérité. Le ton est pudique et tendre et les comédiens sont confondants de naturel et de vérité.

Les Funérailles du japonais Juzo Itami est un film drôle, souvent burlesque même s'il souffre de quelques longueurs. Un homme meurt subitement et c'est son gendre, acteur, qui est chargé d'organiser ses funérailles; au Japon, pays de tradition par excellence, il y a des règles bien précises à observer. Le film va expliquer comment accompagner à sa dernière demeure un être cher récemment disparu. Souvent féroce, le film qui se déroule sur trois journées: la mise en bière; la veillée funèbre et l'incinération, abonde en situations tout à fait inattendues et cocasses. Comment, par exemple, oublier la scène où les membres de la famille réunis devant un écran de télévision, répètent les gestes et les paroles (formules de remerciement et discours de circonstance) que leur indique une présentatrice sur une vidéocassette-type. C'est hilarant! Si Itami rit de bon cœur de son pays, c'est plutôt vers la vénération qu'est porté l'occident, si on doit se fier aux deux documentaires signés Wim Wenders d'une part, et Chris Marker d'autre part.

Dans *Tokyo-Ga*, Wenders part à la recherche d'Ozu. Cette sorte de journal de voyage se divise en deux parties: la première montre des images crues, violentes parfois même vulgaires du Tokyo d'aujourd'hui qui sont en brutal contraste avec les images sereines et en noir et blanc du film *Le Voyage à Tokyo* d'Ozu qui ouvre et clôt le film; la deuxième partie fait parler les anciens collaborateurs d'Ozu et c'est alors que le film prend toute sa valeur dans le respect et la fidélité dont ils font preuve, son chef opérateur demandant à la fin qu'on le laisse seul... lui qui n'a jamais pu travailler après la mort d'Ozu. Dans *A.K.*, Chris Marker a choisi de s'effacer et de filmer le travail d'Akira Kurosawa en train de tourner *Ran*. Marker a construit son film autour de thèmes divers: pluie, patience, bataille, vitesse, chevaux, brouillard. Sur des images d'une fulgurante beauté, se dessine ainsi peu à peu le portrait de celui que ses collaborateurs appellent Sansé. *A.K.*, un témoignage chaleureux qui nous donne envie de courir voir *Ran*... □

«Paris, Texas»
ou la quête du cinéma américain

Anna Gural-Migdal

D'une extraordinaire luminosité, les premières images de «Paris, Texas» font pénétrer le spectateur dans l'immensité aride d'un désert filmé en plongée du haut d'un hélicoptère. Au loin, un homme seul, chancelant, aveuglé par le soleil, parcourt cet espace dont il prend possession en même temps que la caméra. Cette marche en avant dans un paysage de mort, ponctuée par les sonorités sèches de la guitare de Ry Cooder, nous renvoie au mythe du pionnier en Amérique, désireux de conquérir la terre inculte lopin par lopin, d'en vaincre la sauvagerie pour relier l'Est avec l'Ouest. De la découverte d'un territoire fictionnel vierge par un art vierge, est née la seule épopée nationale des USA: le western, fruit d'une conjonction historique particulière.

L'émerveillement de l'Européen devant les distances sans limites, devant le gigantisme des proportions, a trouvé son expression dans l'espace du western. Il est donc, comme le dit Olivier Assayas, «un pur lieu de cinéma, un lieu de cinéma pur»[1], car il est le point de rencontre de l'avant-cinéma et de l'avant-télévision. La terre originelle, sans bornes, a donné son mythe au cinéma américain qui se donne à lire par la mise en spectacle de l'espace: la cosmogonie du western est la base et la respiration de ce cinéma dont la construction dramatique s'effectue à partir des éléments, et où le rythme du territoire prend une valeur quasi-musicale. Avec «Paris, Texas», Wim Wenders fascine et agace à la fois car, bien qu'il s'approprie enfin avec brio ce mythe tant désiré du cinéma américain sur lequel est fondé toute son histoire, il demeure — malgré le côté intellectuel de sa démarche —, profondément lui-même. Le metteur en scène a en effet l'art de déjouer les conventions des genres dont il s'inspire, de les manipuler à sa guise pour imposer sa vision lucide et personnelle du monde. En définitive, le seul référent qui l'intéresse vraiment, ce n'est pas la réalité *mais le cinéma*.

Son film n'est en rien une pâle imitation du western américain qui récupère les effets tape-à-l'œil de celui-ci à des fins calligraphiques. Il ne s'apparente nullement à l'épitaphe italien du genre, où ce n'est pas la situation donnée qui dicte la figure dramatique ou épique mais la volonté de composer à tout prix une œuvre spectaculaire. Wenders n'est pas un pasticheur; par l'entremise du septième art, il prend plaisir à refaire le voyage des immigrants européens, en quête de la naissance, non pas d'une Nation, mais du Cinéma américain. La fascination que ce dernier exerce sur lui se manifeste à un tel point qu'en plus de devenir un des thèmes marquants de son œuvre, elle ne fait qu'en accentuer le caractère européen. Le metteur en scène a une profonde connaissance du cinéma américain et cette culture issue des méandres de son inconscient est à la fois dans «Paris, Texas», signe et explication de l'univers wendersien. En définissant son héros par rapport au territoire, le réalisateur allemand, en plus de nous ramener à l'errance de la galerie des personnages qui composent son œuvre, nous raconte l'histoire d'une quête qui témoigne d'un attachement à une tradition populiste américaine. La marche en avant de Travis, le héros du film, se développe par sauts successifs pour retrouver ses arrières rassurants que sont les valeurs anciennes des pionniers: la terre et la famille.

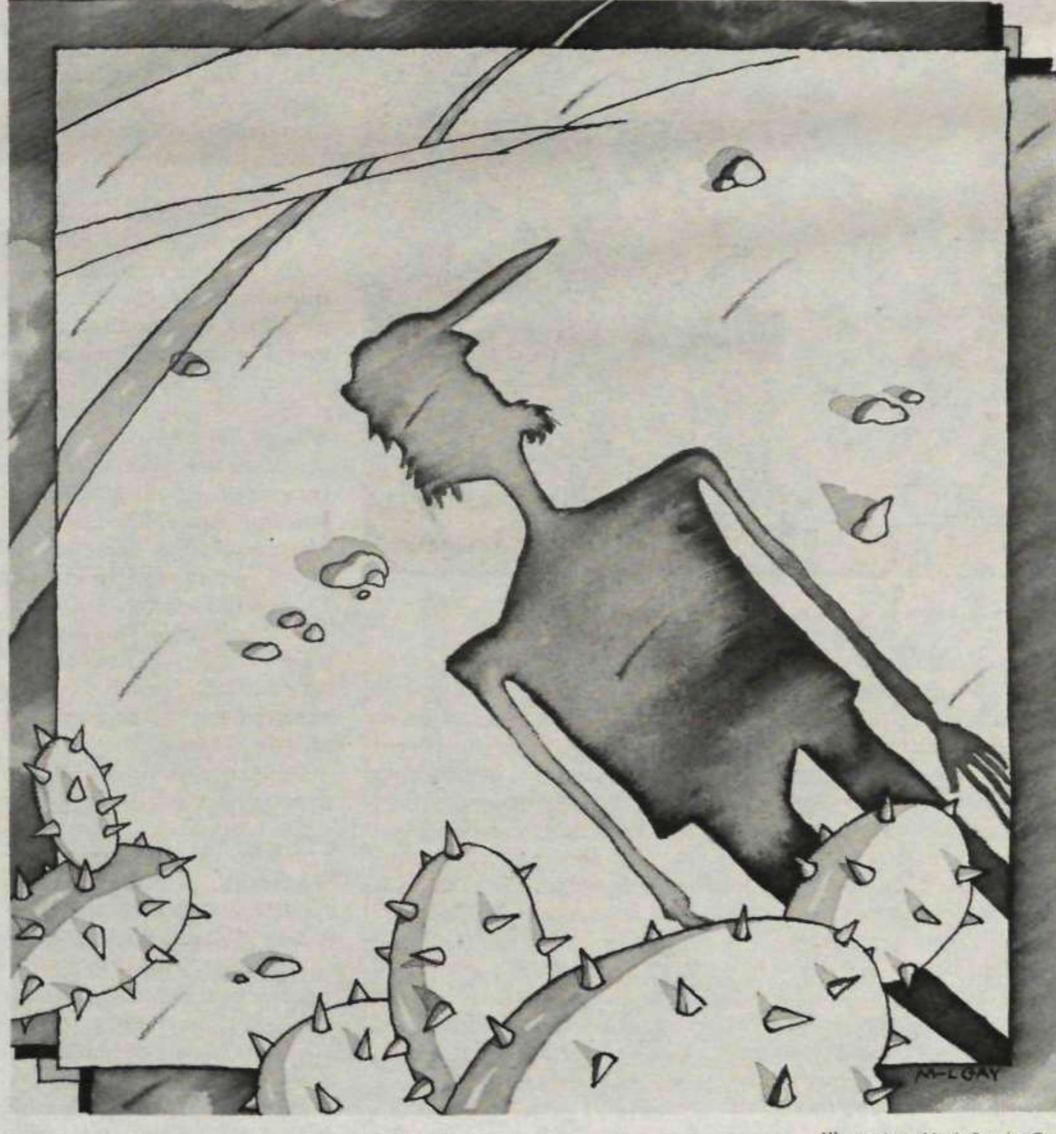


Illustration : Marie-Louise Gay

Cette errance nostalgique à travers le continent américain, en quête de l'innocence primitive et du paradis à jamais perdu, ce désir de quitter pour toujours la ville concentrationnaire et polluante, font partie des grands mythes de l'Amérique que Wenders reprend à son compte dans «Paris, Texas». Mais le réalisateur va plus loin dans sa démarche du fait qu'il parcourt également les grandes étapes du cinéma américain: d'abord le western avec la terre originelle sans bornes, ensuite le «road movie» qui capte un nouveau vécu de l'espace, une poésie du mouvement sur les grandes routes, enfin un cinéma psychanalytico-métaphysique à la Tennesse Williams, qui s'engouffre dans les recoins sombres de l'âme.

Ce parcours est d'autant plus aisé que la structure narrative de son récit, fait d'une succession de mises à l'épreuve ainsi que d'une suite de retrouvailles et d'apprivoisements entravés par la fugue ou le simulacre, se définit en termes d'espace. C'est par ces jeux de lieux qu'il est possible de comprendre le cheminement intérieur des personnages. *Le déploiement vers* l'avant de Travis, ne peut s'effectuer que si le héros réintègre l'espace intérieur de sa véritable identité. La quête s'effectue dans ce sens-là puisque le parcours analytique s'apparente à l'apprentissage de la parole. Toutefois, Travis n'a rien du vrai héros de western du fait qu'il n'est pas le champion de la morale, mais plus humainement le martyre de la vérité. L'errance de son «cow-boy» permet à Wim Wenders de retrouver la «réalité poétique» du western où triomphe les aspects primitifs et sauvages de la nature.

Ainsi, il est dans la logique du film que le personnage principal se fasse faux bond afin de transformer son vagabondage en celui d'un clochard céleste à la Kerouac, pour qui le pays cartographié devient lieu d'exploration individuelle, prétexte à des rencontres pittoresques. Par la route, il lui est possible de concevoir la traversée des USA comme une aventure où la virginité de son regard autorise à nouveau un infini. Toutefois, l'entreprise, une fois répétée, est vouée à l'échec, l'enjeu étant toujours de traverser le pays, de relier un point à un autre. Pour Wenders, la route est un moyen d'échapper momentanément à l'histoire de son film, en montrant le flottement de l'expérience vécue, l'évidence des choses et les tacites connivences du hasard, de manière à ne pas négliger le flux vital d'une coulée narrative toute en liberté. Mais la route est encore plus dans «Paris, Texas» puisque, comme lieu de réflexion et de confrontation, elle contribue à la construction dramatique de la diégèse. Dans le rythme de son mouvement, elle dilue la violence des émotions, puis, la halte permet la réconciliation.

L'auteur de «L'état des choses» n'emprunte pas seulement au cinéma américain la classique dichotomie géographique ville/nature pour mettre en évidence la vieille rêverie pastorale de son personnage, mais encore pour montrer que le mouvement intégré à un espace horizontal observé à hauteur d'homme d'une vitre d'automobile, finit par heurter le regard aux murs de bétons. De cette manière, il nous réaffirme que le «*road movie» n'a plus lieu d'exister* puisqu'il ne peut désormais envisager le territoire que

comme fini.

Le film débouche ainsi sur la claustrophobie d'une cabine où se donne un peep-show, dispositif artificiel qui permet au mari et à la femme de se livrer au jeu de la vérité. Le lieu est hautement culturel puisqu'il enferme les personnages dans leur espace psychologique. La barrière du miroir sans tain qui empêche Jane de voir Travis, favorise la confession finale de ce dernier. L'unique vérité de l'amour est ainsi re-dite dans la fausseté d'un décor, d'où un certain effet d'agacement, tant l'art prédomine sur la vie. Dans cette séquence, le montage intéressant de Peter Przygodda qui évite le traditionnel champs/contre-champs, nous permet de déceler une volonté de parodier les téléromans américains. La confrontation du mari et de la femme, en plus d'être l'inévitable conclusion du mélodrame familial, referme la boucle sur la quête d'un espace originel toujours à re-conquérir bien que perdu par définition. Wenders a la nostalgie d'un «cinéma pur» dont il ne peut retenir que le mythe cinématographique. Dès lors, ne restent que les figures rhétoriques d'un art constamment à la recherche de son langage.

La fin de «Paris, Texas» montre combien le réalisateur est fidèle à lui-même dans son étude des rapports humains. Chacun de ses films ne prenant véritablement son sens qu'à la lumière des autres films, on ne saurait envisager d'autre destinée pour son héros: il ne peut que se retrouver seul face à sa solitude, l'angoisse du doute ayant fait place au calme de la certitude. De même, la quête de Hunter, qui s'apparente à celle d'«Alice dans les villes», semble révéler la véritable appartenance de Wim Wenders. En dépit du lien culturel qui l'unit depuis sa tendre enfance à l'Amérique, lui ayant fait, d'une certaine manière, tourner le dos à son propre pays, le metteur en scène revient à sa terre natale. Le choix douloureux que l'enfant doit faire entre ses deux mères, n'est-il pas la métaphore de l'amour déchiré que la plupart des Allemands ont pour leur patrie?[2]

En conclusion, pour être véritablement compris, «Paris, Texas» doit être lu par l'entremise du cinéma, en particulier celui de Wenders, qui ne saurait faire abstraction du cinéma américain tant il en fait son référent principal. La seule réalité à laquelle nous sommes confrontés, c'est celle du cinéma et de son langage. Il n'y a plus de «cinéma pur», car l'espace, à force d'être mis en spectacle a perdu sa puissance d'évocation collective qui faisait du cinéma l'art du peuple. Reste le peep-show qui montre à lui seul, toute la fiction du septième art. La véritable identité de Travis, nous la retrouvons avec lui par le truchement initial du cinéma qui, après maints tâtonnements, lui permet de rencontrer son personnage. Le miroir sans tain qui laisse apparaître Jane violemment éclairée dans un décor créé de toutes pièces, devient l'écran découvrant l'image de l'actrice que le spectateur peut regarder à son aise dans l'obscurité avant qu'elle ne s'efface, ne laissant derrière elle que la trace d'une histoire fictive passée ou à venir. □

Notes

1. OLIVIER ASSAYAS, «La ligne de fuite perdue», *Les Cahiers du Cinéma, made in USA*, juin 1982, p. 28 à 31.
2. Dans «Le Mariage de Maria Braun», la métaphore nous semble encore plus évidente puisqu'elle nous force à voir Maria Braun comme l'Allemagne.



Atterrissage à Belgrade

Dans le soleil d'octobre
À basse altitude
Le corps de la terre est plat
Et les champs sont hospitaliers
Soudaine évocation d'un autre pays
Comme si la mémoire voulait te dire
C'est ici que tout a commencé
Dans la platitude des champs
C'est ici que tout a commencé pour toi
Sois donc sage une fois pour toutes
Reste
Et finis ton commencement.

Autoconnaissance

Suite désordonnée
de pseudonymes
de voix grinçantes
de bel canto
retour entêté
de la substance fuyante
du corps
dans le ventre
la métaphysique
de pacotille
réveils au réel
barbes des ancêtres
fantasmes
des amours anciennes
sans retour
télescopage
de pensées furtives
pleines de moi idéal
entropie
d'obscures certitudes
tournant en rond
point aveugle
croisement de langages
aucun point de fuite
grâces disgrâces
point de non retour
moi haïssable
dans l'incessant discontinu
Soudain s'arrête philosophia perennis
toutes les catégories font dodo
tu entres en scène
en deça du langage
sur la bande de la mémoire
surgit la première présence au monde
Tu as quatre ans
au milieu de l'Europe
dans le pays de ta naissance
tu fais la queue devant un énorme chaudron
tout plein de soupe
les nouilles sont froides
tu cherches un refuge
contre la suite violente d'événements
l'ombre et le clair-obscur
s'installent en toi
souffle le vent boréal
la foi est incertaine
fragmenté par le temps
tu ne reviens pas au bercail.

Urbino, avril 1985.

Wladimir Krysinski

tour détours blues clair

photo André Tremblay



où écrit Patrick Straram le Bison ravi, avec son cigare

« J.-L. G. au mépris des grandes paranoïas cinématographiques. Merci.» Juliet Berto. «Format cinéma» 37 exceptionnel et exemplaire le 3 décembre 1984. Manifeste de l'occupation en 1974. «À chacun ses commentaires...» «Ne pas connaître l'Histoire, c'est se condamner à la répéter.»... Toutes celles et tous ceux qui (s')aveuglent et (s')assourdissent, en un moment d'accélérations qui figent dans l'impuissance, en ce temps où les pouvoirs sont parvenus à faire l'image annuler l'imaginaire et l'électronique l'écriture... Parmi toutes les photos remarquables de Guy Borremans, cette synthèse bouleversante et sublime de Gilles Groulx... L'événement G.G. demeure pour moi plus que jamais d'actualité et essentiel... Ce 37 m'a donné envie de vous faire signe...

Godard comme point genèse

J'étais en train de vous écrire, la nuit et l'après-midi surtout, les soirs à la Cinémathèque québécoise, admirables Rendez-vous du cinéma québécois de Louise Carré et son équipe...

L'un des tout premiers, je me suis déclaré partisan de plusieurs festivals du cinéma à Montréal, à condition qu'ils ne cherchent pas à se concurrencer (Festival international du nouveau cinéma et vidéo, Festival des films du monde, Rendez-vous du cinéma québécois, une Semaine de la critique — qu'il faudrait probablement jumeler avec les Rendez-vous, la «critique» étant ce qu'elle est ici, surtout dans les médias quotidiens les seuls que sachent les publics et dans «l'enseignement»). Les festivals seuls attirent encore des publics sinon avides par désœuvrement-et-conditionnement de grandes machineries «fantastiques» hollywoodiennes Spielberg Lucas & Co trade mark ou bien de plus en plus consommateurs «à domicile» subissant passivement l'ignorantisation programmée et obligée par la télévision et le marché des vidéos-cassettes (néo-fascisme «ordonné» par multinationales, banques et pègres, et à leur service gouvernements et leurs services bureaucratiques/combien de salles de cinéma ont-elles dû fermer, combien vont-elles fermer?)...

À ces Rendez-vous, présence stimulante parce que se parlant hors nos vases clos de Alain Bergala, peut-être le plus lucide et surtout le plus disponible de celles et ceux faisant aujourd'hui les «Cahiers du cinéma» (si tout un océan sépare encore bien perceptions et réflexions telles qu'elles s'articulent en France et en ce énième des États-Unis d'Amérique qu'est le Québec canadien/encore s'agit-il de fractions marginales, dont dissidence et résistance ne reflètent guère les «totalités», d'un bord et de l'autre, états et majorités silencieuses aux vacarmes qui font Force de Loi dans leur propre dés-intégration). Me comble immensément l'attribution des prix de l'Association québécoise des critiques de cinéma à **«La Femme de l'hôtel»** et **«Chants et danses du monde inanimé/ le métro»**, du milieu cinématographique à Réal La Rochelle pour **«Gilles Groulx: «collager» politiquement le culturel québécois»** (texte, primordial, surtout à propos du génial **«Au pays de Zom»**) dans «Copie zéro» 20, mai 1984... Pour les échanges, les tentatives de bilans et les questionnements permis par cette fête Rendez-vous, merci Louise Carré. L'an prochain, autre responsable. Espérons que le travail sera effectué dans un même sens, plus nécessaire que jamais.

Envie de vous faire signe... Projet initial: Jean-Luc Godard. Esquisse d'une réponse à des questions que se posent depuis toujours à mon sujet Denys Arcand, Jean Chabot, Robert Daudelin, Jacques Leduc. Et peut-être, moins vitalement, quelques autres. Sans mentionner personne de qui pour ne rien dire érige tout commentaire en doxa dé-personnalisante et qui s'y conforme s'y assurant certitude de sa «normalité» avec clichés évangiles bon marché pour ne rien avoir à sentir soi et ne rien dire de soi...

J'écrivais dans «Parti pris» 7 en avril 1964 **«Godard: une difficulté d'être exemplaire»**. Je n'ai plus cessé et ne cesserai plus jamais d'utiliser Godard comme point genèse autour duquel examiner tout travail de création et critique dans les présents dans lesquels nous existons. Depuis Nietzsche, je ne sais que Godard dont tout faire soit entièrement et authentiquement contre-culture... Je ne sais comment autrement vivre avec nature (et toutes ses contradictions), s'y inventant selon désirs une morale et une culture autres...

Vingt ans après... Jean-Luc Godard est de tous mes contemporains (et toutes mes contemporaines) le seul avec lequel je me sente complètement synchrone. Y compris quand divergences il y a. Voyant ses films, l'entendant parler ou le lisant, seul ou avec d'autres, passant avec lui un de ces moments pendant lesquels peut-être pas plus de deux phrases sont énoncées mais elles m'agissent ensuite sans plus jamais de cesse (ça fait quinze ans que ça dure, ça a commencé à Berkeley en 1968)...

Tout de l'être me semble contenu dans les deux sens absolument contraires du mot «pouvoirs»...

Je ne pense pas que J.-L. G. filme jamais un plan sans la conscience aiguë de cette problématique ontologique. Et c'est pourquoi et comment tout film de lui m'est un matériau si précieux, la somme de tous ses films un matériau sans lequel je ne peux opérer comme je le veux en aucun champ. Ce qui ne m'empêche pas d'avoir besoin aussi de Keaton, Murnau, Dreyer, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Chantal Akerman, **«Le camion»**, **«You only live once»**, d'en avoir besoin ou de me sentir en terrain connu, de me sentir bien dans ma peau, d'être incité à me raconter...

photo dans «art press» hors série 4



Jean-Luc Godard avec, enfin, synchrone, son cigare

Esquisse d'une réponse à des questions que se posent depuis toujours à mon sujet...

Jean-Luc Godard avec maintenant Anne-Marie Miéville...

Vingt ans après... Il écrivait alors: «Patrick Straram n'est pas que mythomane. Il est apatride.» Dans «Le livre d'ici» de février 1985, Claude Jasmin évoque «les éternels pique-assiettes d'un certain Montréal-culturel. Exemples: (...) Un vieux paumé des petits soirs gauchistes, crabe aux pinces molles, le teint d'un vert trompeur. Disons Patraque Streamram.»

Tout de l'être me semble contenu dans les deux sens absolument contraires du mot «pouvoirs»...

ce qui est art et ce qui est marketing

Je suis en train de vous écrire... Je m'interromps le 2 février, pour mettre sur cassettes des musiques que j'ai sur disques. Pour Gilles Groulx, le Lynx inquiet (comme ce qui spécifie Godard, c'est d'abord sa «curiosité»). Surtout, c'est lui qui me l'a demandé, du Thelonious Monk (je transcris entre autres les trois seules pièces qu'aient jamais enregistrées ensemble Monk et John Coltrane, j'ajoute musiques à mon goût à

moi, par Charlie Parker, Louis Armstrong et Bessie Smith, Jeanne Lee, Linda Ronstadt, Jacques Brel, Alberto Kurapel, Eric Dolphy surtout)... Je finis ce travail le 4, alignant des notes jusqu'à 4 heures du matin le 5. Un appel téléphonique de France Théoret (qui me tient au courant depuis trois mois) me réveille à 9 heures ce 5, m'apprenant la mort le 2 de Micheline Coulombe Saint-Marcoux (elle avait 46 ans). Choc pour moi terrible (bien qu'on ait su cette fin inévitable depuis des semaines)... Cette musicienne des énergies et cette animatrice à l'œuvre de laquelle (orchestrale ou électroacoustique) je vibre si intensément depuis une douzaine d'années... J'avais mis en exergue à mon dernier livre quelques lignes d'elle, avec quelques de René Char, le poète qui a écrit: «Les fondations les plus fermes reposent sur la fidélité et l'examen *critique de cette fidélité.»* Quand on sait l'importance pour moi de cette mise en scène générique que sont des exergues, on imagine mon estime pour Micheline. Je l'avais regardée et écoutée, séduit, le 2 octobre à un musialogue au Conservatoire de musique et l'admirable Maryvonne Kendergi nous avait présentés le même soir salle Pollack au premier concert de la saison 1984-1985 de la Société de musique contemporaine du Québec, président Gilles Tremblay, vice-présidente Micheline Coulombe Saint-Marcoux (concert Mamoru Fujieda, Michel Longtin, Pierre Trochu, Gilbert Amy, ensemble S.M.C.Q., au pupitre Serge Garant). Peu de lectures m'ont plus informé et dynamisé que celle de «Dérives» 44-45, numéro consacré à la musique contemporaine au Québec, retenant plus particulièrement mon attention le texte interrogateur de Jean Jonassaint **«Écrire un texte musical»**, dans lequel il s'entretient avec Micheline Coulombe Saint-Marcoux et France Théoret, auteurs de **«Transit»**, que j'allai entendre et voir à l'Eskabel de Jacques Crête le 6 octobre. Il y a les quatre disques du coffret Micheline Coulombe Saint-Marcoux Radio Canada International ACM 18 (sur un cinquième la compositrice s'entretient avec Lyse Richer). Peu de musiques me plaisent autant, d'une densité qui m'absorbe si pleinement. Musique que ses intentions et ses recherches mettent en relation étroite avec tous les autres arts (l'écoutant j'ai souvent songé à Pierre Mercure). Cinéaste ayant envie de faire un film autour de Micheline Coulombe Saint-Marcoux? Je suis à son entière disposition...

Vous faire signe...

Partout on m'empêche d'exercer un métier critique quotidien. C'est normal. Je considère se mettre à la portée de la plupart interrompre mouvement d'une création et le sien propre, se vouloir régressant, passif dans un immobilisme contraire à l'actif de vivre. Je refuse de participer à tout jeu des jungles. Chapelles et antichambres où ruser stratégiquement mais d'arrache-cœur aux guignols de courtisanes et courtisans s'espérant *autocrates pour se supporter et* se survivre, jamais ne pourrais-je m'y disséminer, m'y dissoudre petit à petit irrémédiablement. À contre-courant, je pense de plus en plus qu'une écriture n'a corps qu'avec un nom qu'elle permet de s'y découvrir... Que peut tenter de dire cet oncle Jean d'ici en quête d'une *fille prénom* Carmen qui n'existe que fragment toujours et toujours morts les plus violentes sanctionnent amours/toujours?...

En train de vous écrire...

Par exemple: Après **«Hammett»**, pour seul commentaire: **«Il était une fois en Amérique»** est autrement mieux fait et intéressant. Coppola aurait saboté Wenders. Mais Wenders voulait Coppola. Que sont devenus si pleins d'en devenir **«Alice dans les villes»** et **«Au fil du temps»**? **«Paris, Texas»** me désole et comme exercice de style de cinéphile et comme témoignage d'un étranger découvrant l'Amérique. Hawks, Walsh, Cukor, Welles, Nicholas Ray et Anthony Mann, Fuller et Cassavetes, et Murnau et Lang (premier regard allemand sur l'Amérique et phénoménologie cinématographique), personne n'y a rien vu? Énumérer ces noms, c'est embrasser et États-Unis, et l'Ouest et villes, et le cinéma. Ou ne peut-on ou ne veut-on plus voir leurs films? Ce serait un problème autrement plus grave (demande et offre) que celui de la fabrication de films sans impact parce que sans substance, le «paraître» afin seulement de se donner bonne conscience quand l'intolérable panique trop. Quelle dés-affection y a-t-il pour qu'on ne distingue plus ce qui est art et ce qui est marketing genre «Playboy» ou «Apple» (plus particulièrement dans le cinéma qui, parce que aussi une industrie, facilite les confusions et les confusionnismes, mais aussi dans bien d'autres pratiques de l'esthétique)? Mais pas de jugement ex cathedra, puisque c'est de moi que je parle. Que les fabrications de Wenders désolent plus encore que celles de Tanner (l'entreprise pour se donner bonne conscience dans «le confort et l'indifférence» maintenant visible même dans ce pourtant seul bilan d'une telle prégnance qu'est le pourtant toujours *bien éblouissant* ***«Jonas»***)... Que j'aime mieux Allio et Angelopoulos!... Maintenant, ça ne me «dérange» plus d'aucune façon de l'«afficher», je sais trop bien, allez!, pour quel «manque» et quelle «finalité» m'insuffisent, m'irritent, qui aveuglent et assourdissent, chassant toujours plus à *l'extérieur de soi, et plus* réussite il y a plus il y a arrivisme, et gains pour les parasites, si l'on prétend à création «fabrications» et «divertissements»... Esquisse d'une réponse à des questions que se posent depuis toujours à mon sujet... Par exemple: Jean Renoir. Ses **«Madame Bovary»** et **«Journal d'une femme de chambre»**, ils me paraissent insignifiants comparés le premier à celui de Vicente Minnelli et le second à celui de Luis Bunuel. **«This land is mine»** (le discours et le numéro d'acteur, prodigieux, de Charles Laughton n'ont rien à voir avec le film) et **«The southerner»** (il faut ne pas connaître Faulkner) sont des combles insupportables. Ce qu'a de tellement français Renoir, ce que je déteste, rien ne pouvait mieux en mettre en évidence les limites ô combien fragiles que les films qu'il tourna une fois qu'aux États-Unis, où tant d'Européens s'accomplirent à l'extrême de leur potentiel. Je n'aime décidément que **«Le Carrosse d'or»**, passionnément, et, mais sans passion, **«Toni»**, **«Le crime de monsieur Lange»**, **«La grande illusion»**, **«La règle du jeu»** (dans lesquels actrices et acteurs sont pour beaucoup dans ce qui en fait la qualité, comme c'est le cas aussi dans **«Drôle de drame»**, mais celui-ci est un chef-d'œuvre du cinéma, de critique et de poésie, de Jacques Prévert, pas de Carné, et je pense aussi à plusieurs films de Marcel Pagnol, confirmé a fortiori que **«Le carrosse d'or»**...)...

Dois-je redire combien j'aime l'œuvre de ceux qui me firent aimer le cinéma, Jean Grémillon, Joseph Leo Mankiewicz, Jacques Tati, Chris Marker?... Keaton, Dovjenko, Mizoguchi, Visconti... Deux seuls surprises qui me pénètrent et m'interrogent ces dernières années, parce que l'intention et le langage, et l'adéquation à un fait sociologique *encore incompris, carrément* différents: **«Stranger than paradise»** et **«Boy meets girl»**/ c'est dans une même aire dont la nouveauté n'est pas facile à assimiler d'emblée dans mon vieillissement que le seul film québécois que je voie est **«Sonatine»**... Dans les trois cas il fallait auparavant Godard...

sa fidélité à soi-même

Sans doute, le plus simple... Je dis souvent «pour moi». À dessein. Je ne pense pas à pour qui j'écris. Je m'écris. Et je pense en l'/m'écrivant. Ces pages, mises en scène à la Max Ophuls et à la Michelangelo Antonioni «ensemble», elles sont pour l'équipe qui fait «Format cinéma» et pour qui lit «Format cinéma». Mais en les écrivant, c'est de moi que je parle pour parler cinéma. Et au fur et à mesure se dessinent d'autres destinations, d'autres destinataires. (Visiblement pas Claude Jasmin, patriote réaliste — aucune trace de lui dans aucun des «événements» «cités» ci-avant ou ci-après). *Examinés le cinéma québécois,* et le cinéma dans le monde, où il a lieu. Et la critique. Pas question de prétendre que tel film est le meilleur ou tel le plus mauvais. Mais il est essentiel pour y voir quelque chose, moi et autrui, que je dise quels films moi je préfère. Pas de création sans critique. *Et je ne sais pas de meilleur* exercice pour une critique qui progresse que de faire avec le plus de rigueur possible des listes de ses films préférés, de façon à rendre impossible tricher, il en va de sa fidélité à soi-même dans les changements qui font l'être qu'on est ou non, et du devenir ou non d'un cinéma, d'une écriture, d'être...

Le plus simple serait d'énumérer les films montrés pour la première fois à Montréal en 1984 que moi j'aime le plus:

1) **«France tour détour deux enfants»** de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville (douze mouvements de 26 minutes chacun sur vidéo pour la télévision, 1977-1978).

2) **«Rapports de classes»** (**«Amerika»**) de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet.

3) **«Liberté, la nuit»** de Philippe Garrel et **«Voyage à Cythère»** de Théo Angelopoulos.

5)**«Boy meets girl»** de Leos Carax, **«J'ai faim, j'ai froid»** et **«L'homme à la valise»** de Chantal Akerman et **«Stranger than paradise»** de Jim Jarmusch.

9) **«Chants et danses du monde inanimé/le métro»** de Pierre Hébert avec les musiciens René Lussier et Robert Lepage, **«Les nuits de la pleine lune»** de Éric Rohmer et **«Love streams»** de John Cassavetes.

12) **«Jacques et Novembre»** de Jean Beaudry et François Bouvier, **«La femme de l'hôtel»** de Léa Pool, **«Le dernier glacier»** de Roger Frappier et Jacques Leduc et **«Sonatine»** de Micheline Lanctôt.

Sans que je sache à quel niveau, ne l'ayant pas vu, je «nomme» évidemment un 16e film: **«L'amour par terre»** de Jacques Rivette (c'est en lisant Rivette et Godard d'abord que je suis parvenu à lire les films comme j'aime).

Esquisse d'une réponse à des questions que se posent depuis toujours à mon sujet...

(Important de signaler quels «écrivains» habitent en permanence littéralement mes écritures, outre ceux mentionnés exprès dans le texte: Montaigne, Shakespeare, Rimbaud, Musil, Michaux, Leiris, Barthes, Deleuze... Et Hubert Aquin et Réjean Ducharme... Henri Lefebvre, Malcolm Lowry, Cortázar, Kundera... Plusieurs femmes, de Claire Lejeune et Annie Leclerc à Maria Casarès et Juliet Berto/ mais il me faudrait écrire une autre histoire...)

avant que la technologie ait «raison» de l'espèce humaine

«France tour détour deux enfants». Constat sur les multiples de la contemporanéité, enquête sur le moyen d'expression utilisé, autoanalyse à l'extrême des possibles, chant/poème lyrique, cris et informations qui m'atteignent au plus vital de mon vivre comme cela ne se produit qu'excessivement rarement. Douze mouvements de 26 minutes chacun sur vidéo pour la télévision. Grâce à Claude Chamberlan et grâce beaucoup à Luc Bourdon, salle de l'O.N.F. au complexe Favreau, nous vîmes les douze (certains deux fois) avec fièvre et émerveillement Serge Gagné, Pierre Goupil et moi, avec jamais plus de vingt autres, et jamais un seul «critique» (ou une), certaines fois il n'y avait que nous trois dans la salle, et nous en parlions

ensuite longtemps chaque soir dans un café ou un autre, pendant le 13e Festival international du nouveau cinéma et vidéo. Peu après, Robert Daudelin montrait à la Cinémathèque québécoise **«Numéro 2»**, le premier film de Anne-Marie Miéville et Jean-Luc Godard ensemble, le premier film (en 1975) dans lequel soit utilisé, organiquement, le vidéo, ce film inépuisable... Claude Chamberlan annonce **«France tour détour deux enfants»** (les douze mouvements chaque fois) les 18 et 25 mars 1985 au Cinéma Parallèle (une des rares salles à Montréal équipées pour le 16 mm). À cause principalement de la Société Générale du Cinéma. Y a-t-il tâche plus urgente qu'intervenir dans cette «affaire» par tous les moyens imaginables pour travailleuses et travailleurs du cinéma québécois? Dire aussi ici mon admiration pour celles et ceux qui font avec acharnement et indépendamment de tous les appareils de production les rejetant **«La couleur encerclée»** (parmi les appareils les rejetant: la S.G.C.), pour celles et ceux les aidant, pour Jean et Serge Gagné, Goupil, et le musicien André Duchesne, qui a déjà sorti, hors tout circuit commercial, son disque **«Le temps des bombes»**, quatre des huit musiques sont pour **«La couleur encerclée»**, André Duchesne, c.p. 2151, succ. DeLorimier, Montréal H2H 2R8...

«France tour détour deux enfants», c'est ce que j'ai regardé et écouté à quoi j'ai adhéré le plus entièrement et profondément en 1984, comme si j'étais dedans, comme bien plus d'actualité et très au-delà de tout autre audio-visuel aujourd'hui (à part les films suivants de A.-M. M. et J.-L. G.)... Synchrone...

Flash: Bertolt Brecht, l'exception et la règle, développement au lieu de dénouement, distanciation...

Émotions, idées, relations, (se) le dire...

Le cinéma, bien, mais plus que le cinéma...

Quoi dire, que faire, en un monde que Multinationales et les services à leur service, pour borner à la consommation d'un Même qui ne satisfait aucun besoin vraiment senti, gèrent et policent de façon à ce que n'existe plus aucun désir réel, le désir qui seul motive l'être?...

Que faire, quand ont le monopole de l'information et l'appréciation relatives au cinéma à la télévision de Radio-Canada, deux fois par semaine, une Chantal Jolis et un René Homier-Roy, lequel peut proclamer au petit écran, après avoir vu **«L'argent»**, qu'il est urgent que quelqu'un fasse comprendre à Robert Bresson qu'il est décidément bien trop sénile pour pouvoir encore tourner des films? Pas plus l'abject que le ridicule ne tue, en ce monde que, dans ses gènes, sans recours aucun, empoisonne et suicide l'argent...

Projet initial: dire qu'il y a désormais un outil critique extraordinaire et indispensable (une information à sa «mesure» manquant tragiquement trop souvent au cinéma), que constituent un livre, **«Jean-Luc Godard»** de Raymond Lefèvre, éditions Edilig (dans la plupart des librairies à Montréal, les librairies qui vendent des livres, il en reste quelques-unes), et un dossier établi par Dominique Païni et Guy Scarpetta, un numéro hors série nº 4 **«Spécial Godard»** de la revue «Art press» (2 rue Saint Simon, 75007 Paris, France/André Roy me dit qu'on peut l'obtenir à la librairie Artexte, 3575 Saint-Laurent, salle 303, Montréal H2X 2P7, 845-2759). À ces deux ouvrages, achevés d'imprimer en septembre 1983 et 4e trimestre 1984, dont aucun compte-rendu n'a encore été fait ici, ajouter le nº 300 des «Cahiers du cinéma» et **«Introduction à une véritable histoire du cinéma»** de Jean-Luc Godard, éditions Albatros... Matière pour de multiples débats panoramiques J.-L. G. plus que jamais nécessaires avec toutes celles et tous ceux travaillant dans le cinéma, dans universités et cégeps, dans ateliers de recherche et de création, avec groupes de chercheurs en sciences humaines et en analyse de l'information, avec toutes celles et tous ceux qu'intéressent encore la pensée et comment la faire circuler qu'elle intervienne à même l'«aménagement» de ce monde avant que la technologie ait «raison» de l'espèce humaine... J'ai énormément à dire à propos du **«Jean-Luc Godard»** de Raymond Lefèvre et du **«Spécial Godard»** de Dominique Païni et Guy Scarpetta avec multiples collaboratrices et collaborateurs... Peut-être le mois prochain...

Ces pages peuvent être considérées comme celles d'une lettre à Sylvie Gagné, après avoir reçu et lu le 6 février **«Faux départs»**, éditions de la Nouvelle Barre du Jour. Merci Sylvie. «L'écriture lui vient en marchant. Dans un autre contexte, cela s'appellerait du «repérage».» «La bibliothèque est heureusement pleine de photos. Musiques et lectures diaprées apaisent les bruits d'insomnie. Lire des mémoires d'écrivains pour saisir la douleur incontournable des patiences créatrices et impatiences de vie.»

...Godard format cinéma...

...blues clair...□

patrick straram le bison ravi, 12 février 1985, Montréal, Québec (centième anniversaire de la naissance et cinquantième de la mort de Alban Berg, 9 février 1885 — 24 décembre 1935).

Format cinéma, c.p. 397, succ. Outremont, Outremont H2V 4N3, Québec.

Des «malentendus» font que ce texte, primitivement pour «Format cinéma», écrit en février 1985, me fut demandé par «Vice Versa» pour le publier en mars/avril, qui ne peut le faire qu'en mai/juin. Depuis **«France tour détour deux enfants»** a été montré les 18 et 25 mars au Cinéma Parallèle (qui a une programmation exceptionnelle du 31 mai au 4 juillet, 843-6001) et ayant revu les deux fois les douze mouvements j'aurais beaucoup plus à en dire, comme beaucoup à dire de l'extraordinaire **«Le livre de Marie»** de Anne-Marie Miéville/«en ce temps-là»/**«Je vous salue, Marie»** de Jean-Luc Godard. Du 6 au 16 juin un indispensable Festival international de films et vidéos de femmes, «Silence, elles tournent!» 522-3141. Du 28 juin au 7 juillet un enthousiasmant et très important 6e Festival international du jazz de Montréal, surtout Sheila Jordan, Cecil Taylor, enfin Muhal Richard Abrams, Max Roach, et sur films à la cinémathèque québécoise Archie Shepp et Gjango Reinhardt, 278-9472. Du 23 au 30 avril et le 5 mai au Conservatoire d'art cinématographique, une essentielle rétrospective Jacques Rivette, ses dix films, dont le dernier en première nord-américain, **«L'amour par terre»**/j'en parle dans «Format cinéma» 44.

4 juin 1985,
patrick straram le bison ravi

Loin de Montréal, Paris, New York: Le théâtre javanais

Muriel Kearney

Assister à un spectacle théâtral javanais surprend. Une série de questions fondamentales concernant l'activité scénique refait surface et une réflexion neuve à leur sujet s'impose. Présentée au mois d'août 1984 à Djakarta (Java), la pièce en question, écrite au XVII[e] siècle, met en scène une légende mythique. Pour décrire le spectacle, les observations qu'Antonin Artaud a fait dans son article «Sur le théâtre balinais» (in *Le théâtre et son double*. Paris. 1938) s'avèrent pertinentes; rappelons-les brièvement.

Ce type de représentation est celui du spectacle total. On y utilise différents langages (musique, danse, mime, chant et parole) sans en privilégier aucun. La notion de répartition des genres en tragique et comique, héritage de la Grèce raisonneuse, n'est pas subvertie ou outragée puisque là-bas elle n'a jamais existé. Le grotesque côtoie le sublime, spontanément.

Les éléments signifiants et leur articulation, issus de la tradition, sont recréés traditionnellement. Aucun discours «méta-». Un théâtre rituel exclut cette possibilité. Nous sommes dans la répétition infatigable du Même. Un ou deux tableaux ont toutefois été réservés à l'improvisation. Des discussions tenues par des paysans naïfs permettent des allusions politiques ou sexuelles. Ces moments, parfaitement encadrés, n'attaquent en rien l'espace traditionnel. Que de grotesques personnages se moquent du monarque actuel ou de son arrière-grand-père, les propos ne changent guère.

Cet art évolue dans le cadre de pratiques séculaires. Le gestuel et le langagier, hautement symboliques, perpétuent la représentation ancestrale sans le recul de l'historicité. Le terrain de la communication s'apparente à celui du rêve. Les luttes armées entre le jeune prince (dont le rôle est interprété par une jeune fille) et les monstres de la forêt, par exemple, ne représentent ni un événement ni une idée mais plutôt un sentiment. Le combat symbolique permet d'outrepasser les craintes métaphysiques causées par l'inconnu et l'immense infini. Tout finit bien dans cet univers onirique. Pour ce, les limites du réalisme sont franchies allègrement. Vaincu, le roi des montres s'avère généreux et humain; il propose d'aider trois sujets du prince victorieux en utilisant ses pouvoirs magiques pour le retour en leur pays lointain et puisqu'il ne peut véhiculer qu'un occupant par poche de pantalon, le dernier sera propulsé par le souffle du géant.



* * *

Il est remarquable à présent que les divergences entre l'expression théâtrale d'Indonésie et celle d'Amérique du Nord ou d'Europe sont essentielles. La comparaison d'Artaud date déjà de près de cinquante ans; si les représentations lointaines ne semblent pas avoir connu de modifications majeures depuis ce temps, il s'agit dans cette mise au point de considérer les voies sans cesse changeantes du théâtre occidental.

Dans sa dénégation de la pratique scénique en Occident, Artaud s'en prend à la carence de signes théâtraux autres que la parole. Ces propos ont inspiré plusieurs gens de théâtre. Aujourd'hui, la théâtralité d'une mise en scène suppose l'exploitation significative des déplacements corporels, des sons, des couleurs, de la lumière, d'objets symboliques, de la musique, etc. Le projet du spectacle total est tout à fait de mise. La disparité entre le théâtre javanais et celui de l'Ouest ne se situe donc plus dans la visée de la composition formelle. Le fossé se creuse plutôt, semblerait-il, entre des a priori sur le plaisir.

Le spectateur et l'auteur modernes (et dans une large mesure post-modernes) paraissent nourrir un constant besoin de nouveauté. Les références historiques ne sont pas évacuées, mais réévaluées sous le regard critique de l'auteur moderne et post-moderne. Parodie, intertextualité et rétrospection foisonnent mais le plaisir largement intellectuel associé à l'art contemporain se situe dans la complicité du désir du toujours plus neuf, plus inquiétant, plus ironique, plus complexe.

Le javanais, par contre, atteint un état de plaisir dans la perfection du Même. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles le théâtre indonésien est plus populaire et accessible. (Il n'est pas nécessaire de sans cesse se «recycler» pour «comprendre» une nouvelle pièce).

Face à ces pratiques si fondamentalement différentes, doit-on tenter de saisir les principes de la réception pour questionner la notion fuyante du plaisir? Il ne semble pas y avoir de «noyau» unique où puisse se loger la satisfaction ludique, que ce soit chez l'occidental ou chez le javanais. Le spectateur réagit à des éléments susceptibles d'être intellectuellement, esthétiquement ou érotiquement agréables selon les différents horizons d'attente.

S'il s'avère problématique de cerner la raison du désir d'originalité inhérent à l'homme de théâtre moderne et post-moderne, il n'en reste pas moins que cet aspect est solidement ancré dans l'horizon d'attente du spectateur occidental. L'idéal supposé par ce cheminement reste inatteignable. La perfection se situe dans un avenir sans cesse repoussé. Cet esprit semble entropique. La fuite vers l'avant, le désir incessant de la nouveauté seraient-ils une plaie?

Je souhaite de pas être taxée de nostalgie en affirmant que la représentation simple et belle d'une pièce de théâtre javanaise suscite le plaisir apaisant et magique de l'éternel retour au Même. □

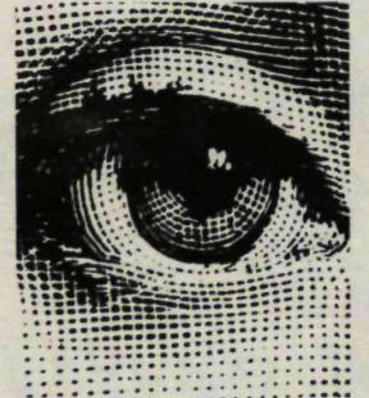
Ronfard sous le signe de Dyonisos

Guila Chétrit

Le Cyclope, drame satyrique d'Euripide, dans une traduction et une mise en scène de Jean-Pierre Ronfard. Avec Denis Mercier (le cyclope), Luc Morissette (Ulysse), Jean-Pierre Ronfard (Silène), et Roch Aubert, Robert Claing, André Gosselin, Pierre Legris, Luc Proulx, Christian Saint-Denis, Jerry Snell, Alain Zouvi et Yves Séguin. Une production du Nouveau Théâtre Expérimental.

Aux sources de la tragédie grecque, là même où elle s'est perdue par l'abandon du dyonisiaque, Jean-Pierre Ronfard va chercher le seul drame satyrique qu'Euripide aurait écrit. Elle est dans la lignée de son dernier théâtre, (pour qui ne connaît que celui-ci), celui des «mille et une nuits», celui plus académique du «Vendredi...» de Tournier. C'est le théâtre de la fête: extatique et cosmique. Celui de Dyonisos, dieu fou, dieu dansant associé dans cette pièce — comme dans la mythologie — aux satyres, mi-hommes mi-boucs n'ayant encore rien perdu de leur fusion avec les forces impulsives de la vie.

Presque de bons sauvages à la Rousseau, plus proches de la fusion spirituelle que l'on trouve dans les danses hassidiques — mais plus débridés, plus près de l'instinct, à la limite du bien et du mal, du beau et du laid, de l'érotique et du pervers. C'est aussi la modernité éclatée du théâtre de Ronfard, en lieux et scènes multiples, en forces adverses et contradictoires, ou dédoublements tragiques et humoristiques. Aux sources de la «Tragœdia», chant du bouc, le vieux Silène (Ronfard à son meilleur) et les satyres que nulles autres lois que celles de Bacchus et d'Éros n'ont traversés, se laissent fondre à l'ordre du monde dans la frénésie jouissive de l'extase et de la danse. Ailleurs, sous le signe d'Appolon, l'homme divisé, séparé, inscrit son destin tragique dans l'univers en accomplissant sa destinée individuelle. Ulysse, — sous le nom anonyme de «Personne» —échoué sur l'île du Cyclope, poursuit une fatalité d'avance tracée. Il doit aveugler le Cyclope. L'ordre du monde s'accomplit par le destin des individus. Avec Homère, la tragédie n'est que cela. Elle est dans sa forme épurée, dé-cosmicisée, individualisée.



Ronfard avec Euripide situe ce destin dans la bouffonnerie des satyres (et de leur père Silène) exposés à l'ordre du monde dans le rire plutôt que dans la force, dans la nonchalance poltronne et espiègle plutôt que dans l'héroïsme, dans le rythme saccadé et entraînant de la fête plutôt que dans le triomphe de soi. Le Cyclope lui-même n'est dans la pièce de Ronfard, que le mal absolu à combattre. Sous son côté impie, immoral, anthropophage, il rappelle avec les satyres, quelque chose de la vie d'Euripide, accusé par ses contemporains de scepticisme, d'irrespect envers les dieux, d'indifférence pour les mythes héroïques de la Grèce, de contestation des traditions, lois, institutions;... Ronfard-Silène, le vieil ivrogne jouisseur fait revivre la religion orgiastique de Dyonisos: danses, chœurs et musiques frénétiques, ivresse, humour, érotisme à la limite de la perversion dans cette île où les femmes absentes hantent l'imaginaire des hommes, seuls l'esprit de la fête et Bacchus pouvaient avoir raison du Cyclope. Folie contrôlée, socialisée. L'expérience extatique comme mémoire du monde et anéantissement en lui — libération à travers la danse de la solitude de l'homme par la dissociation et l'oubli de soi. Découverte en soi de l'altérité de Dieu et du monde. La danse orgiastique jusqu'à la transe cosmique. Et dans tout cela Ronfard n'a négligé ni la pureté du texte, ni l'originalité des costumes, ni l'espace scénique de l'Etna entre ciel et mer, ni la qualité de l'interprétation (Morissette, Mercier), ni les personnages-clés de sa pièce — les satyres —qui ont mis dans l'ombre Ulysse et la tragédie. □


ORIZZONTE..ORIZZONTE..!!!


...E PERCHÉ GUARDIAMO SEMPRE ALL'ORIZZONTE !!


LA TERRA É QUI AI MIEI PIEDI...

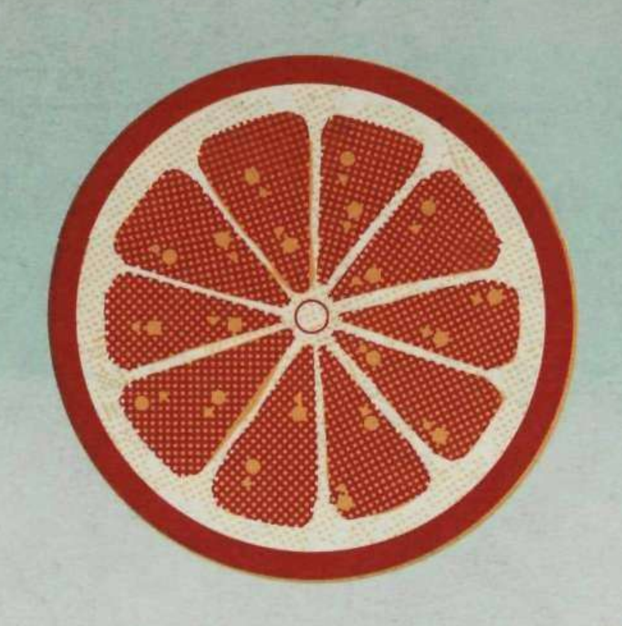

...E SOPRA L'INFINITO !!!

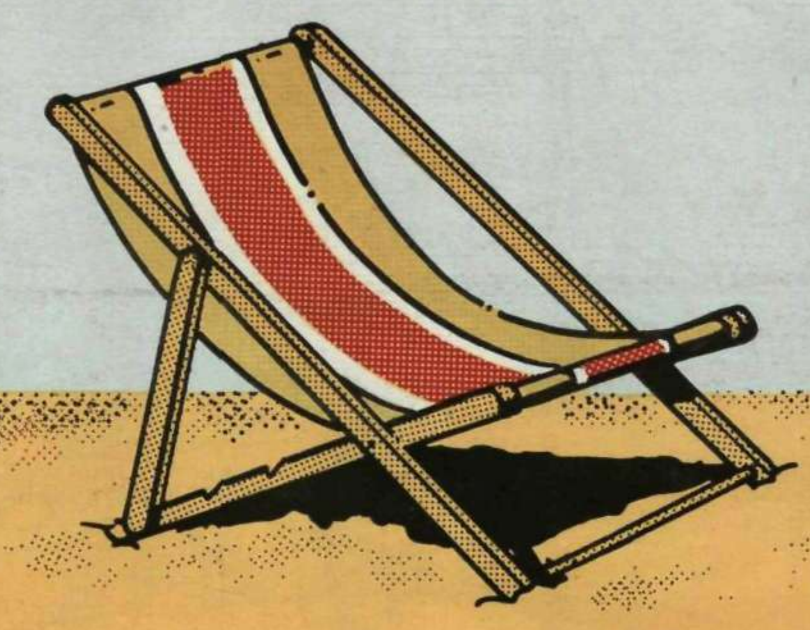

E TUTTI TUTTI GUARDANO SEMPRE ALL'ORIZZONTE !!


FORSE PENSANO IN UNA MANIERA LINEARE !!
Vittorio

Une gorgée de soleil

«Saronno Gold», le drink de l'été







SARONNO Gold

1½ oz Amaretto
3 oz jus d'orange non sucré
Avec glace et un zeste de lime